LOS HOMBRES de la historia 160

La Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Dalí

Lorenzo Varela

Centro Editor de
América Latina



A los 63 años Salvador Dalí sigue siendo para los no iniciados el representante, la encarnación misma del surrealismo, y comparte con Pablo Picasso el privilegio de ser el más "conocido" personaje de arte de nuestro tiempo. Para esos muchos **surrealismo** es un término raro que sólo se entiende si se lo traduce por la palabra **escándalo** o, mejor aún, **locura.**

Y es que son relativamente muy pocos los que saben, si se exceptúa esa "inmensa minoría" a la que invocaba Juan Ramón Jiménez, hasta qué punto se lo discute a Dalí entre los verdaderamente iniciados, tanto por su condición de pintor como por el carácter surrealista de su pintura. El contribuyó más que nadie a esa imagen "popular" sentenciando: "el surrealismo soy yo" o yendo a la Oficina de Marcas y Patentes de Nueva York para registrar a su nombre a la Pintura, buscando siempre la más amplia difusión para infinidad de gestos, posturas y afirmaciones similares, administrando el escándalo en beneficio de su imagen y de su cuenta corriente.

Con incomparable eficacia. Tanta que sus enemigos surrealistas - que fueran sus amigos en la primera etapa de su "carrera" artístico-financiera - afirmaron que no era un pintor sino una empresa de publicidad.

Católico sin Dios, monárquico sin linaje, anárquico sin rebeldía, lleva en las guías de los bigotes de vidriera el radar que anuncia la presencia de las cajas registradoras. El surrealismo sigue en su lugar: la morgue, la revolución, la locura, el amor, la desesperación, la fe. El, desgajado, caído del arbol de la sabiduría y del heroísmo, se instaló en la cosmética, en la decoración con sustos ya caducos.

Toda su obra es una continua escenografía en la que siempre una arenita de playa tiene más sombra que entidad.

Nunca tan poco pintor hizo tanto para divertir, para tranquilizar a tantos. Y para convertir en distorsionada fotografía mecánica el fulgor revolucionario del surrealismo: fue el único, en pleno período surrealista, que dijo: "La pintura es la fotografía en color, al pincel". Y eso, en verdad, es su pintura, expresión gráfica de una sociedad alienada, enferma y conforme con su enfermedad.

160 - Dalí - El Mundo Presente

Este es el séptimo fascículo del tomo El Mundo Presente (Vol. II).
La lámina de la tapa pertenece a la sección El Mundo Presente del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Centro Editor de América Latina S. A.
Cangallo 1228 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223.
Buenos Aires, en Junio de 1971

Dalí

Lorenzo Varela

1904
Salvador Dalí nace en Figueras, el 11 de mayo.

1919
Primeras experiencias de escritura automática. Se funda la revista del movimiento surrealista, *Littérature*. El jazz invade Europa.

1921
Ingresa en la Real Academia de San Fernando, en Madrid. Hitler en la jefatura del Partido Nacionalsocialista. Breton visita a Freud.

1922
En calidad de miembro de la Asociación Catalana de Estudiantes, participa en una muestra colectiva que se realiza en las Galería Dalmau, en Barcelona. Descubre y es influido por las obras de Chirico, Juan Gris y Picasso. Muere Marcel Proust. Joyce publica *Ulysses*.

1924
La Academia de San Fernando lo suspende por un año como consecuencia de sus actividades en contra de algunos profesores. En este mismo año, lo detienen en Figueras con motivo de las actuaciones políticas del padre.
Breton publica el *Manifiesto surrealista*. Muerte de Lenin. Se funda la revista *La Revolución Surrealista*. Muere Kafka.

1925
Presenta en las Galerías Dalmau su primera exposición individual. En el curso de ese año expone, asimismo, en la muestra colectiva que presenta en Madrid la Sociedad de Artistas Ibéricos. Intensas lecturas de la obra de Freud. Eisenstein realiza *El acorazado Potemkin*. Primera exposición surrealista en París.

1926
Participa en una Exposición colectiva de arte catalán moderno en el Círculo Artístico de Barcelona. También envía obras al Saló D'Avantguarda, de las Galerías Dalmau. Inicia su carrera de ilustrador con dos libros de autores catalanes. Se inaugura la Galería Surrealista en París. Eluard publica *Capitale de la douleur*. Muere Claude Monet.

1927
Primer film sonoro, *El cantor de jazz*. Ejecución de Sacco y Vanzetti. Aragon, Breton, Eluard y Peret se adhieren al Partido Comunista. Magritte se instala en París. Fundación del Partido Nacional Vietnamita.

1928
Breton publica *Nadja*. Aragon y Breton celebran "el cincuentenario de la histeria". Breton publica *El surrealismo y la pintura* y Aragon *El tratado del estilo*. Dalí fija su residencia en París. Aparece su firma al pie del resonante *Manifest groc*.

1929
Se adhiere al movimiento surrealista y pinta *Le jeu lugubre*. Realiza con Luis Buñuel el film *Un perro andaluz*. Convive durante el verano en Cadaquès, con Buñuel, René Magritte y el matrimonio Eluard, Paul y Gala (Elena Diaranoff), que más tarde sería su mujer. Hace *Le gran masturbateur*. Breton publica *El segundo manifiesto surrealista*.

1930
Expone en la Galerie Pierre Colle, en París, y asimismo toma parte en una muestra de *collages* que celebra el grupo surrealista en la Galerie Goemans. El mismo año publica *La Femme Visible*, libro que comienza a dar formas a su método de exposición y análisis, que él denominó "Paranoico-crítico". Suicidio de Maiakowski. Se funda la revista *El Surrealismo al Servicio de la Revolución*.

1931
Colabora con Luis Buñuel en la realización del film *L'Age d'or*. Expone en la Galerie Pierre Colle. Proclamación de la República Española. Pinta: *Persistance de la Mémoire* y *L'Amour et la Mémoire*.

1932
Participa en la primera muestra surrealista que se presenta en los Estados Unidos, en el Wadsworth Atheneum, de Harford. Edita un guión cinematográfico titulado *Babaou*. Aragon rompe con el surrealismo.

1933
Exposiciones en la Librería Catalonia, de Barcelona, y en la Exposición del Salon des Surindépendents, en París. Realiza su primera muestra individual en Nueva York, en la Julien Levy Gallery. Hitler en el poder. Fundación de la revista *Minotauro*. Kandinsky participa como invitado de honor de los surrealistas en la muestra de los Surindépendents. Breton publica *Le Message Automatique*.

1934
Realiza las ilustraciones para *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont. Marcha a Londres para inaugurar una muestra en la Zwemmer Gallery. Expone junto con Giacometti, en la Julien Levy Gallery, de Nueva York. Se afianza en la URSS la teoría del realismo socialista.

1935
Publica *La Conqête de l'irrationel*. Procesos de Moscú. Suicidio de Crevel. Exposición internacional del surrealismo en Copenhague, en las Canarias y en Praga. Ruptura final del movimiento surrealista con el Partido Comunista.

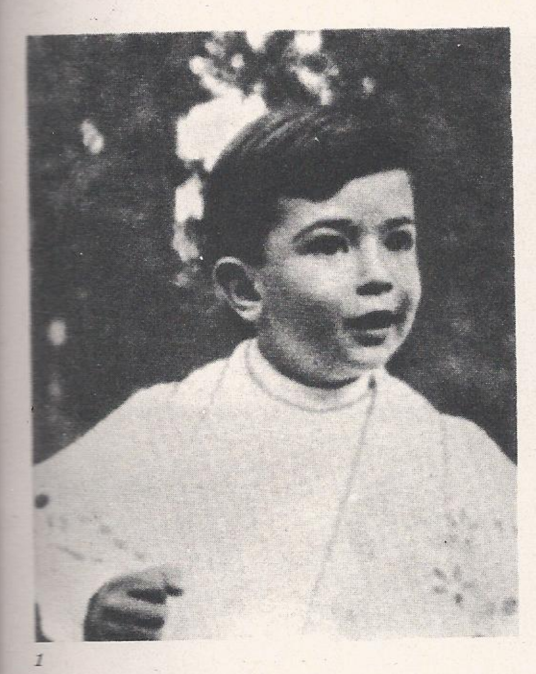
1936
Decora los muros de la residencia de Mr. Edward James. Toma parte en la muestra internacional del surrealismo que presentan en Londres las New Burlington Galleries. Al estallar la guerra civil española, comienzan sus disensiones con el movimiento surrealista, primero de carácter político y muy pronto por motivos estéticos. Fusilamiento de Lorca. Exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de Arte Fantástico, Dada y Surrealismo.

1937
Breton publica *L'Amour fou*. Exposición internacional del surrealismo en Japón. Bernanos publica *Los grandes cementerios bajo la luna*.

1938
Hitler ocupa Austria. Breton y Eluard publican el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Breton y Trotski publican *Por un arte revolucionario independiente*. Matta pinta la serie *Morfologías psicológicas*.

1939
Termina la guerra civil española. Muere Freud. Principia la segunda guerra mundial. Eluard rompe con el surrealismo.

1940
Lo sorprende en París la segunda guerra mundial. Regresa a España, trasladándose luego a Lisboa y regresando finalmente a los Estados Unidos.
Escenografía y decorados para su ballet *Labyrinth*. Exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Muere Paul Klee. Exposición internacional del surrealismo en México. Los nazis ocupan Francia. Asesinato de Trotski.


1


2

1. Dalí cuando niño.

2. La madre de Salvador Dalí.

3. El padre y la hermana del pintor en un dibujo del propio Dalí.

1941
Dalí rompe defintivamente con André Breton, refugiado en Nueva York. Alemania invade la URSS. Se instalan en los Estados Unidos Ernst y Masson. Bombardeo de Pearl Harbour. Orson Wells realiza *El Ciudadano*. Breton publica *Génesis y perspectiva artística del surrealismo*. Picasso hace público *El deseo atrapado por la cola*.

1942
Aparición de su autobiografía titulada *La vida secreta de Salvador Dalí*. Fundación en Nueva York de la revista *V V V*. Exposición internacional del surrealismo en Nueva York. Breton publica *Situación del surrealismo entre las dos guerras*.

1943-1947
Exposición de retratos en las Knoedler Galleries. Decoraciones murales para la residencia de la princesa Artchil Gowrielli, en Nueva York. Publica *Hidden Faces*, novela que se desarrolla en la Francia ocupada. Escenografía y trajes para su ballet *Mad Tristan*, "primer ballet paranoico" y para el *Café de Chinitas*, ballet de la Argentinita, con tonadas populares españolas en arreglo de Federico García Lorca. Participa en la dirección de la película *Spellbound*, realización cinematográfica de Alfred Hitchcock. Realiza su difundido cuadro *Cesta de Pan*, muy utilizado en la propaganda del plan Marshall. Ilustraciones para el *Quijote*. Lecturas de física y cibernética. Pinta: *Equilibrio intra-atómico de una pluma de cisne*, *Leda atómica*, etc. Muerte de Hitler. Muerte de Robert Desnos. Bombardeo atómico sobre Hiroshima y Nagasaki. Muerte de Paul Valéry. Regreso de Breton a París. Exposición internacional del surrealismo en París. Plan Marshall. Artaud publica *Van Gogh o el suicidio de la sociedad*. Richter realiza *Sueños que el dinero puede comprar*, filmado con la participación de Calder, Duchamps, Ernst, Léger y Man Ray.

1950
Dalí se convierte al catolicismo.

1956
Pinta la *Naturaleza muerte viviente* (colección M. Brad G. Morse).

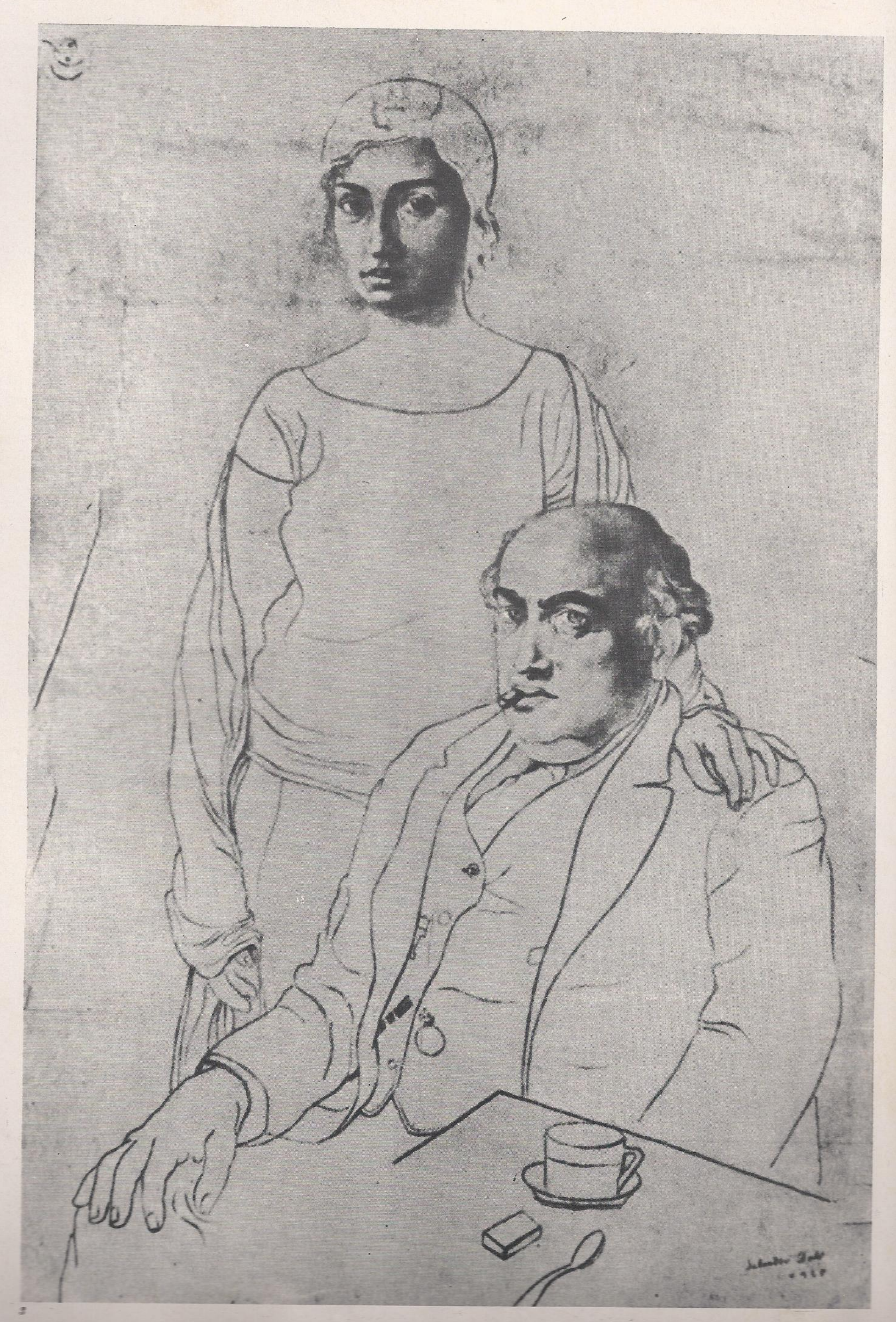
1959
El sueño de Cristóbal Colón (Museo de Arte Moderno de Nueva York).

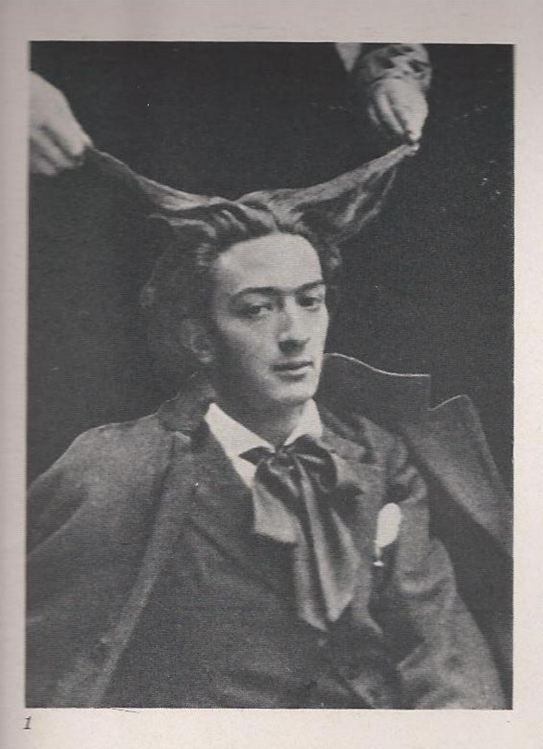
1960
Nacimiento de una Divinidad (colección de la señora de Henry J. Heinz).

1962
Batalla de Tetuán (colección Huntigton Hartford).

1969
Pinta el cielorraso del palacio Alleuis de Barcelona.

1970
Publica en las ediciones de Draeger Frères, *Dalí par Dalí*.





1

1. Dalí en su época de estudiante de Bellas Artes.

A los 63 años —nació el 11 de mayo de 1904 en la localidad catalana de Figueras, en la provincia de Gerona—, Salvador Felipe Jacinto Dalí sigue siendo para los no iniciados el representante, la encarnación misma del surrealismo, y comparte con Pablo Picasso el privilegio de ser el más "conocido" personaje del arte de nuestro tiempo. Para esos "muchos" —una cantidad compuesta por más o menos atentos lectores de diarios—, la pintura, las escenografías, las joyas, los libros, las declaraciones de Dalí, y en defintiva toda su vida —siempre pública—, surrealismo es un término raro que sólo se entiende si se lo traduce por la palabra escándalo o, mejor aún, locura (para las personas en esa situación, cualquier "cosa loca" es surrealista). Y es que son relativamente muy pocos los que saben, si se exceptúa esa "inmensa minoría" a la que invocaba Juan Ramón Giménez, hasta qué punto se le discute a Dalí, entre los verdaderamente iniciados, tanto su condición de pintor como el carácter surrealista de la misma.

Él contribuyó más que nadie a esa imagen "popular", sentenciando: "el surrealismo soy yo", o yendo a la Oficina de Marcas y Patentes de Nueva York para registrar a su nombre la pintura, buscando siempre la más amplia difusión para infinidad de gestos, posturas y afirmaciones similares, administrando el escándalo en beneficio de su "imagen" y de su cuenta corriente. Con incomparable eficacia. Tanta, que sus enemigos surrealistas —que fueran sus amigos en la primera etapa de su "carrera" artístico-financiera, cuando Salvador Dalí formaba todavía parte del movimiento— afirmaron que no era un pintor sino una empresa de publicidad. Y es que hasta sus ex amigos, incluso los más benévolos, consideran que a partir de su separación del movimiento surrealista, tanto su obra como su conducta se inscriben en el mundo de la farsa. Los pocos partidarios con que cuenta aseguran, en cambio, que todas sus ocurrencias nacen de su autenticidad. Ernesto Sábato —citado por Oriol Anguera— cierra la polémica con estas reflexiones: "Se discute si Dalí es auténtico o farsante. Desde luego, es auténtico. ¿Tiene algún sentido decir que alguien se ha pasado la vida haciendo una farsa? ¿Por qué no suponer, al revés, que esa continua farsa es su autencidad? La expresión es, en definitiva, un género de sinceridad".

Como la superficie de Môbius, la vida de Dalí tiene una sola cara: es cuestión de gusto calificarla de pública o secreta: aunque, si somos respetuosos de la semántica, conviene evidentemente pronunciarse por la primera variante. El pintor catalán ha vivido siempre en una vidriera que da a una calle de mucho tránsito y su mujer, Gala, ha sido su jefe de publicidad. Esta palabra es, probablemente, la que mejor caracteriza a Dalí; él diría exhibicionismo o narcisismo; pero es lo mismo; la publicidad es el complejo exhibicionista o narcisista de una casa de negocios"

Pero el surrealismo es algo más que escándalo, exhibicionismo, gesticulación, espectacularidad, salidas de tono, exageraciones de cualquier índole o infracciones a las leyes de las relaciones sociales: después de todo, esto podría caracterizar a cualquier bataclana de éxito, a cualquiera de esas actrices que el periodismo tradicional califica pudorosamente de "mundanas".

Conviene recordar entonces (si se tiene en cuenta que Dalí construyó el personaje que ha representado hasta hoy como el de un surrealista profesional) aunque sea panorámicamente, el surgimiento y desarrollo del surrealismo, no sin subrayar que no fue Dalí el que lo "inventó" —él no hizo más que establecerse en el movimiento cuando éste estaba ya en marcha acelerada—. Y, para mayor claridad, relacionarlo con la biografía del singular catalán, con las circunstancias históricas correspondientes.

Los años de aprendizaje

Vástago de una familia perteneciente a la clase media catalana, respira desde la cuna esa curiosa atmósfera europeizante que caracteriza, dentro de España, a Cataluña. Eso le permite elegir el arte como futuro sin que suene la alarma en el hogar, algo que no sería corriente, fuera de Cataluña, en el seno de una familia española de esa clase. Sarane Alexandrian recuerda que Dalí "fue una especie de niño prodigio al que alentó toda su familia; su padre, que era notario, estaba entusiasmado con la vocación del hijo y abrió desde muy temprano un registro destinado a consignar informaciones referentes a él". (Las dificultades —si es que realmente las hubo— vendrían más tarde, cuando los personajes familiares son convertidos por Dalí en materia de sus "boutades").

Inicia sus estudios —clausurando una larga etapa de dibujos infantiles celebrados en familia— en la Escuela Municipal de Dibujo de Figueras, siendo su primer maestro Juan Núñez. En 1919, a los quince años, edita con un grupo de amigos una revista titulada *Stadium*, impresa en papel estraza, encargándose él de una sección denominada *Grandes Maestros de la Pintura*. En 1921, a los 17 años, ingresa a la Academia de Bellas Artes de Madrid, en la que habría de estudiar hasta su expulsión, en 1924.

Tuvo en la Academia de San Fernando, en Madrid, un profesor que conocía las mil y una recetas de la pintura, José Moreno Carbonero, voluntarioso autor de retratos y de cuadros históricos, por cuyas aulas hubo de transitar anteriormente otro español: Pablo Ruiz Picasso. Mas lo esencial de sus tiempos madrileños —aunque no dejarán de tener importancia los trucos y el oficio aprendidos en la Academia— es el salto que da en su formación vital e intelectual a través de sus lecturas y de su relación con la brillante generación española de 1925, con muchos de cuyos miembros traba amistad, ya en los diversos centros y peñas del mundo artís-

tico y literario, ya en la institución cultural por excelencia de la época: la Residencia de Estudiantes, por cuyos ámbitos circulaba generosamente el aire renovador de la moderna pedagogía liberal en uno de sus momentos cumbres.
José Moreno Villa, poeta, pintor, ensayista, y uno de los hombres que mejor representó la finura de espíritu que floreció entonces gracias a las semillas que paciente y delicadamente sembraron y cuidaron dos grandes maestros, don Francisco Giner de los Ríos y don Bartolomé Cossío, evoca aquellos días. "Creo –escribe en su curioso libro *Vida en claro*– que los años de 20 a 27 fueron los más interesantes en la Residencia. Fueron los años en que coincidieron allí García Lorca, Salvador Dalí, Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello y otros espíritus juveniles llenos de ocurrencias". Luego, refiere más concretamente: "Junto a Federico recuerdo a Salvador Dalí, que era todo lo opuesto. Delgaducho, casi mudo, encerrado en sí, tímido [¿quién lo dijera?], como un niño abandonado por primera vez o separado violentamente de su padre y de su hermana, melenudo, no muy limpio, enfrascado siempre en las lecturas de Freud y de los teorizantes modernos de la pintura.
"Su vocación era indudable. En poco tiempo se adueñó del oficio, se sublevó contra el ambiente de la Academia de San Fernando y pintó algún cuadrito que yo llevé una tarde al Museo del Prado para que los estudiantes que me acompañaban pudieran comparar su ejecución minuciosa con la de los primitivos flamencos." (En una curiosa llamada a pie de página, informa Moreno Villa: "Este nombre, Dalí, que parece raro, debiera conocerlo todo español, pues era el del pirata Dalí Mami, que apresó a Cervantes y le metió en sus mazmorras de Argel. Arráez o capitán de goleta, griego renegado, avariento y cruel").
Rastreando los documentos de la época, no se tarda en encontrar su nombre.
En un justiciero álbum dedicado al gran escultor castellano Alberto –semidesconocido–, presentado con leal entusiasmo por Picasso (verdadero homenaje post-mortem, publicado en 1964–, Peter Martin rememora la que fue acaso la primera exposición de arte moderno –incluida la "vanguardia" de entonces– celebrada en Madrid en 1925, bajo el lema: Exposición de Artistas Ibéricos. Y esa muestra organizada en la capital española "dio a conocer a Dalí, Palencia, Bores, Cossío, Barradas, Frau, etc.". En su ya citado libro, Moreno Villa registra a su vez la participación de Dalí en ella: "Con motivo de la primera exposición de aquella sociedad llamada 'Los Ibéricos', hice un artículo para la *Revista de Occidente*, donde lo presenté como valor que aparecía, junto a Bores y algún otro.
"Al principio seguía muy de cerca a Picasso. Después, el suprarrealismo y su natural morboso lo llevaron hasta lo increíble por su enlace con la ex mujer de Paul Eluard.



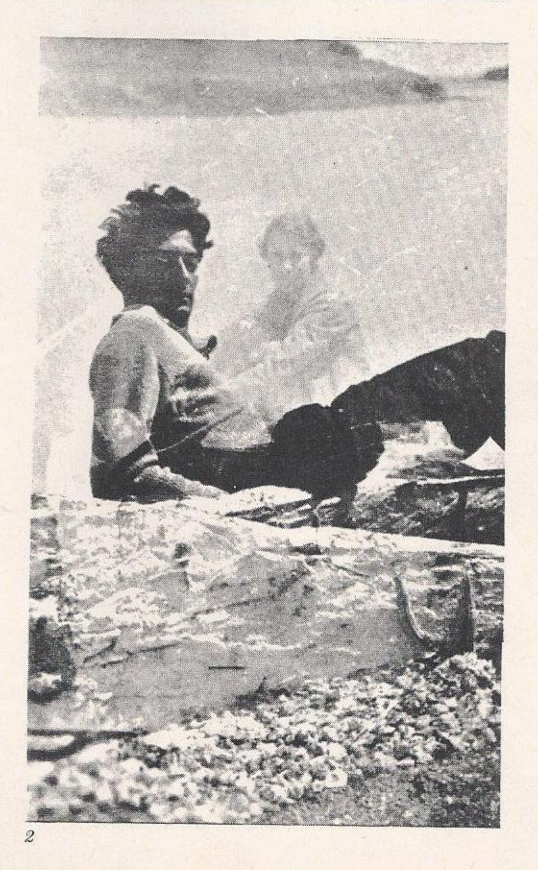
1

1. Gala en su juventud.

1. Corte de un mueble-alimento, *de S. Dalí (detalle).*

2. *Dalí y Gala.*

1



2

Hoy vive en los Estados Unidos dedicado a pasmar a los *snobs* con sus extravagancias y payasadas. Igual que hacían los bufones en la Corte de los Austrias. Como pintor, me parece un *pompier*."

Allí frecuentó también el joven catalán a otros compañeros de generación no mencionados todavía, entre ellos Rafael Alberti y el cineasta Luis Buñuel con el que habría de realizar dos de las más importantes obras del surrealismo, los films titulados *El perro andaluz* y *La edad de oro*.

Expulsión de la Academia

Cuando aceptan sus envíos en la muestra de Artistas Ibéricos y un crítico del nivel de Moreno Villa lo señala como un nuevo valor en la *Revista de Occidente* tenía Dalí veintiún años y el año anterior había sido expulsado de la Academia. Saranen Alexandrian hace un sucinto inventario del proceso. En la Escuela, dice, "se distinguió por hacer sistemáticamente lo contrario de todo el mundo; por ejemplo, el profesor le pidió que copiase una escultura de una virgen y él pintó en cambio una balanza. De pronto hace una apuesta —y la gana— a que es capaz de pintar sin tocar la tela con el pincel: lo logró arrojando salpicaduras sobre el lienzo desde un metro de distancia; o si no le daba por negarse a responder las preguntas de los tres miembros del tribunal examinador, afirmándoles que él era más inteligente que todos ellos juntos". Como puede observarse, la timidez que lo asaltaba ante Moreno Villa y los mayores de la Residencia no le impedía descargar toda clase de desplantes, envuelto en su larga capa negra, vestido de calzón corto y con sombrero de fieltro, también negro, de alas anchas. El pretexto final para expulsarlo de San Fernando lo tuvieron los académicos cuando armó un tremendo alboroto en protesta por la designación de un profesor a quien él juzgaba menos competente que su propio candidato.

Pero cuando salió de San Fernando ya no tenía nada que aprender allí, ya sabía de sobra los secretos más sutiles del oficio. Esos tiempos de Madrid fueron decisivos para su formación, en muchos sentidos. Bajo la misma luz con que pintaba Velázquez, vio en la calle al mundo goyesco, respiró en el aire fino de Madrid la síntesis de España, mejor dicho, de las Españas, pues en la Universidad, los cafés, los salones, la calle se oían los mejores acentos de las distintas nacionalidades ibéricas, así como algunas voces hondas de Iberoamérica, pudo haberse encontrado, o se encontró de hecho, con figuras como el uruguayo Barradas, el peruano Vallejo, los chilenos Vicente Huidobro y Lorenzo Domínguez, el argentino Jorge Luis Borges, el mejicano Alfonso Reyes. Madrid tuvo por entonces diversos puentes con el resto del mundo, además de la Residencia de Estudiantes y la *Revista de Occidente*. Cafés como Pombo o la Granja del Henar eran centros nerviosos de la vida moderna, con grupos bien informados sobre los acontecimientos espirituales del mundo, y hasta participando activamente en ellos. En el Prado tenía a Velázquez, Valdés Leal, Goya y los primitivos flamencos, Gutiérrez Solana era una presencia clamorosa, el *San Mauricio de El Escorial*, de El Greco —uno de los cuadros "de cabecera" de Dalí—, a dos pasos; Maruja Mallo anticipándose, con sus bardas castellanas, llevadas a la tela con espeso blanco calizo y paja natural, al juego de texturas del informalismo, y Alberto con la potencia misteriosa de sus esculturas ibéricas, para no citar más, lo rodeaban, mientras Lorca le transmitía el cancionero de todos los tiempos, las reglas aprendidas junto a Falla, lo que tiene el instinto de luz, de gracia, de ángel.

Sobre los ángeles se titulaba el libro más extraño de Alberti, en cuyos versos latía el surrealismo, y por ese mismo camino, cada uno con su voz, con más o menos carga de la nueva estética, andaban ya Pedro Garfias, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Pedro Salinas. Y retrocediendo a los años de la Primera Guerra Mundial, Antonio Marichalaar había presentado a Joyce, una de las cumbres, uno de los símbolos del surrealismo, aunque no formó parte del grupo, con un ensayo que aún hoy es insuperable. Casi anticipándose y en más de un sentido, trazando con él una paralela fraternal, también circulaba por Madrid el más vigoroso de los nuevos estandartes, el Creacionismo, del que diría Gerardo Diego "...el creaciorismo se debe en España al poeta chileno Vicente Huidobro, cuyo programa poético influyó notoriamente en las letras españolas". Huidobro manifestaba, con lenguaje que podía suscribir un miembro del grupo de París: "Una obra de arte es una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la Naturaleza, y que debe tener, como los astros, una atmósfera suya".

Al creacionismo pertenecía Juan Larrea —hoy en Córdoba, Argentina—, siendo el más valioso de sus poetas, quien de inmediato se entrañó en el surrealismo mejor. Por su parte, Guillermo de Torre publicaba, ya en 1925, su primera edición de *Literaturas europeas de vanguardia*, mapa incompleto pero de verdadera eficacia. Y en la misma segunda década del siglo desplegó sus banderas en España Tristán Tzará, el hombre que había dado en Zurich, hacia 1916, el grito destructor del siglo, *Dadá*, dos sílabas que vomitaban todo el asco, todo el horror que sacudió a la juventud europea instalada en los estertores de la guerra. Ese *Dadá* que invadió Europa con su tremendo vendaval de migraciones, y que le hizo escribir a Gide en *La Nouvelle Revue Française*: "El día en que fue encontrada la palabra *Dadá*, ya no quedaba nada que hacer. Todo lo que se ha escrito después me parece un poco desvanecido. *DADA*, estas dos sílabas consiguieron la 'inanidad sonora', una no-significación absoluta. En esta sola palabra *Dadá*, habían expresado de una vez todo lo que tenían que decir como grupo; y como no hay manera de encontrar nada más elevado dentro del absurdo, ahora será menester empantanarse, como harán los mediocres, o evadirse".

Creemos llegado el momento de rememorar definiciones sugerentes del "estado de alma" de la época, en tantos aspectos —sobre todo en los anárquicos— similar a la nuestra. Tristán Tzará, figura clave entre los fundadores del dadaísmo, dio de él esta definición: "*Dadá*: Protesta con los puños de nuestro ser; *Dadá*: abolición de la lógica, esa danza de los impotentes para crear; *Dadá*: chillidos de los colores crispados, entrelazamiento de las contradiciones grotescas y de las inconsecuencias: *La vida*".

Circulaban, además, por Madrid y Barcelona, emisarios españoles y extranjeros del futurismo y del surrealismo, y Marinetti y Breton descargaban allí su artillería. En medio de la apatía y la ignorancia de las clases altas y el estruendo de las huelgas obreras y estudiantiles, una nueva generación de artistas, escritores e intelectuales percibía, a pesar de sus angustias y sus contradicciones, los hondos y violentos cambios que se estaban produciendo en la historia del mundo. Políticos, económicos, sociales, estéticos, filosóficos. Tres estallidos agitaban el panorama que tenía ante sí esa generación —acaso más de una, pero dejémoslo así—: la Revolución Soviética, la nueva Psicología Profunda, de Freud, la Teoría de la Relatividad, de Einstein. El mundo ya no era el mismo de los abuelos románticos o neoclasicistas, kantianos o positivistas, liberales o reaccionarios, con mayor o menor fe en la evolución más o menos ordenada de las cosas, y en la famosa Ley del Péndulo, según la cual desde cualquier punto de vista, suceda lo que suceda hoy no hay que afligirse, porque las cosas, por mandato natural, serán mañana de nuevo como antes, para pasado mañana volver a ser como ahora. El símbolo concreto de esta ley, el más expandido de los axiomas liberales, estaba a la vista, en las "democracias perfectas" con la alternancia en el poder de las dos grandes corrientes, la de "orden y progreso" y la de "orden y tradición", unidas por el cordón umbilical del orden, garantía para la salvaguardia de los intereses comunes... (en esos días se habían presentado dos nuevas opciones: fascismo y comunismo, pero todavía no alcanzaban —a pesar de Rusia e Italia—, la condición de situación límite en que desembocarían más tarde, a partir de la toma del poder por los nazis en Alemania).

La Barcelona de Dalí

También en 1925, el año en que Dalí llama la atención con sus envíos a la muestra de Artistas Ibéricos, de Madrid, expone en la galería Dalmau, en Barcelona —la otra ciudad capital de sus "años de aprendizaje", doblemente capital por serlo de la tierra en que ha nacido. Y de tanta significación, y en algunos aspectos más, sin duda, como

Madrid. Joan Merli la describe en plena ebullición en su conocido libro sobre Picasso, reconstruyendo la atmósfera que tenía unos años antes de la irrupción de Dalí. "Barcelona —dice— tiene sus místicos. El prosélito de Marx o de Kropotkin, el creyente de Ruskin. Humo de fábricas; panfletistas demoledores; fomentadores de huelgas y revienta-huelgas; mercenarios del atentado personal y colocadores de bombas; conspiradores abnegados a la par que ingenuos; vividores a cuenta del orden social y del caudillismo político; el burgués culto y humano y el del ombligo de oro". Así era la Barcelona de principios de siglo, cuando la burguesía catalana tenía callos en las manos, "pero el burgués ya poseía por entonces su colección de cuadros" (que no tenía el de Madrid, como tampoco tenía las empresas económicas de Barcelona).

En el plano espiritual, recostándose más sobre Europa que sobre la península, esa burguesía ya no tenía ahora tosquedad (en la década del veinte), la había refinado una generación brillante, con la que empalmaría Pablo Ruiz Picasso en sus días barceloneses. La habían refinado revistas de arte como *Pel i Ploma* y *Forma*, las dos financiadas por aquel excelente artista que fue Ramón Casas, y la primera casi íntegramente ilustrada al principio por Miguel Utrillo. En ella se registra el nombre de "cierto joven llamado Pablo Ruiz, a quien Casas, que gusta de alentar a los jóvenes talentosos, consagra un número entero a la publicación de sus dibujos". Todo bajo las sombras mayores de Verdaguer y Maragall, Albéniz y Granados, Guimerá, Rusiñol, Fortuny, al mismo tiempo que el aprendiz de turno en un taller de orfebres podía llamarse Manolo (Manuel Hugué). Era, en fin, Barcelona una ciudad en la que ya en 1897 había expuesto sus obras Picasso, mientras Rusiñol y Utrillo "ponían de moda a El Greco" y Sunyer se internaba en los atajos del arte contemporáneo, que entonces partían todos de París, o iban a parar allí, y en la que el dadaísta Picabia solía encontrar puerto seguro.

Dalí: al margen de la protesta

El 1º de julio de 1925 decía Aragón en una conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes de Madrid: "La finalidad consiste en minar la autoridad de las grandes potencias intelectuales, universidades, religiones, gobiernos, que se reparten esta tierra y que desde la misma infancia apartan al hombre de sí mismo, siguiendo un tenebroso plan preestablecido."

Ya por entonces Aragón, como la mayoría de los grandes surrealistas de la primera época, de la etapa fundadora, al mismo tiempo que buscaba en los sueños, en el instinto, en la fantasía, en el mundo de los niños y los locos y los pueblos no civilizados, la salud auroral del hombre y su más alta expresión en libertad, o sea, dicho con palabras de Rimbaud, "cambiar la vida", a la vez perseguía "transformar el mundo" como quería Marx. Convertir la poesía en acto, la rebelión en poder, y acabar con la escisión de la verdad: lo que la razón llamaba realidad debía integrarse —o carecía de sentido último— con lo que el alma llama deseo, formándose así esa suprarrealidad abarcadora, acogedora, de todas las direcciones del espíritu humano.

Sólo Dalí, entre los que fueron importantes en el movimiento desde los últimos años de la década del veinte hasta la segunda guerra mundial, no participó en acción social, postulación teórica, o inclusión en la obra pictórica, de aquellos principios que fueron la esencia del surrealismo. Exceptuando, claro está, su particular interpretación del aporte de Freud. Aprovechó ciertas invitaciones de algunos grupos anarquistas, a los que desilusionó con charlas anacrónicas, pues no eran medios esos donde se podía *épater le bourgeois*; pintó ambiguamente en algunos cuadros alusiones más o menos directas —aunque sin intención social o política— a circunstancias del proceso histórico contemporáneo, es cierto, pero en ningún caso fue más allá —y eso en el período en que se acercó más a la realidad contemporánea— de poner en un cuadro, sobre el teclado, casi en miniatura, media docena de cabezas de Lenin (*Seis apariciones de Lenin sobre un piano*, 1933, París, Museo Nacional de Arte Moderno).

Un dandi entre anarquistas

Juega al *enfant terrible*. En el fondo, jugará siempre, toda su vida, al mismo solitario que comenzara en su cuarto de infancia. Coquetea con los "gropúsculos revolucionarios" del momento: "... recibí otra invitación a perorar, esta vez ante un grupo revolucionario de tendencias predominantemente anarquistas. 'En nuestra concentración —díjome su presidente— puede usted decir lo que quiera ... y cuanto más fuerte sea tanto mejor'. Acepté y sólo pedí a los organizadores que me consiguieran un pan de gran tamaño, lo más largo posible, y correas para atarlo. En la tarde de la conferencia llegué diez minutos antes de empezar para dar instrucciones acerca de los accesorios que había pedido. En el despachito contiguo a la sala de conferencias, había sobre la mesa un pan de grandes dimensiones y, junto a él, varias correas de cuero. Me preguntaron si era aquello lo que quería. 'Está perfectamente. Fíjense bien ahora. En un punto determinado de mi discurso haré una señal con la mano y diré: ¡Tráiganlo! Entonces dos de ustedes deberán subir al escenario —mientras yo continúo hablando— y sujetarme el pan sobre la cabeza con las correas, que deberán pasar por debajo de mis brazos. Cuiden de que el pan se sostenga horizontalmente. Esta operación debe efectuarse con la mayor seriedad y aun algo siniestramente'.

"Iba yo vestido con provocativa elegancia, y al aparecer se me hizo una acogida tempestuosa. Sin embargo, los maullidos y burlas fueron gradualmente ahogados por una claque organizada y luego por una voz que gritó: '¡Déjenle hablar primero!'.

"Hablé. No era una apología ditirámbica del Marqués de Sade lo que ofrecí al público en esta ocasión, sino simplemente un discurso de tipo irracional y poético, donde brillaban de vez en cuando las más groseras obscenidades. Esas enormidades, que nadie me había oído nunca pronunciadas en público, decíalas yo con la mayor naturalidad y como cosa corriente, lo que contribuía a aumentar su truculento y desconcertante carácter pornográfico. Una tremenda inquietud se apoderó de aquel público de anarquistas sentimentales y humanitarios, la mayoría de los cuales había traído consigo a sus mujeres e hijas, diciéndose, hoy vamos a divertirnos escuchando las excentricidades de Dalí, ese amable ideólogo pequeño burgués de quien se oye hablar tanto y que tiene el don de hacer aullar a la burguesía.

"De pronto, un anarquista enjuto, de aspecto severo, bello como un San Jerónimo, me interrumpió en voz alta y me recordó con gran dignidad que aquel sitio no era un lupanar y que sus 'mujeres' figuraban entre el público. Le contesté que un centro anarquista no era exactamente una iglesia. Dije, además, que la persona a quien yo apreciaba más en el mundo era mi esposa y puesto que ella estaba presente y escuchaba, no veía razón alguna para que sus mujeres no pudiesen escucharlo también. Mi respuesta restableció mi autoridad por un momento, pero una nueva sarta de obscenidades, realzadas esta vez por mi género propio de realismo, que era blasfemo por añadidura, hizo rugir la sala como un león, y no pude distinguir si era de placer o de furia.

"Juzgué que el momento estaba psicológicamente maduro y, haciendo un gesto de impaciencia con la mano, di la prefijada señal de que 'me lo trajeran'. Todos los ojos se dirigieron al sitio indicado por la dirección de mi gesto y la sorpresa causada por la aparición de dos personas llevando el pan y las correas superó todas mis esperanzas. Mientras sujetaban el pan a mi cabeza, aumentó el tumulto, mostrando todos los síntomas de una zacapela general. Cuando el pan estuvo finalmente firmemente atado sobre mi cabeza, sentí súbitamente el contagio de la histeria general y con todo el vigor de mis pulmones, púseme a recitar a gritos mi famoso poema del 'Asno podrido'. En aquel momento, un doctor anarquista, con la cara roja como si se la hubiesen escaldado, y una barba blanca que le hacía parecer una alegoría böckliniana, tuvo un verdadero ataque de locura. Tras la sarta de mis obscenidades, que todavía resonaban en todos los oídos, la aparición del pan sobre mi cabeza y el ataque de *delirium tremens* del viejo médico, la sesión terminó con una confusión general inimaginable.

"Los organizadores de la reunión queda-

ron complacidos. 'Ha ido un poco lejos —me dijeron— pero estuvo muy bien'."
Las declaraciones de Dalí a lo largo de más de cuarenta años están llenas de contradicciones, como es natural en alguien que hizo de la contradicción una ley de su lógica personal. Pero, sin embargo, como es natural también, hay ciertas constantes a las que vuelve siempre por muy desvariado que ande en las múltiples rutas que en distintos momentos de su existencia procura recorrer; la mayor parte de ellas, no es necesario decirlo, elegidas a priori *pour épater le bourgeois* en el mal sentido de la expresión, es decir para entretenerlo. Una de ellas —una de esas constantes a que aludíamos— es la de considerarse la reencarnación de Raimundo Lulio, uno de los grandes genios del medioevo, catalán, místico, alquimista, de deslumbrante calidad literaria.

El divino surrealista

Hace algunos años, en la entrevista que ya hemos citado, con el crítico de arte de *Le Monde*, Alain Bosquet, cuando éste le preguntaba si él se llamaba a sí mismo "el divino Dalí", nuestro personaje respondió: "El que me ha llamado de ese modo es uno de los más grandes escritores actuales de España. Ha dicho que Dalí puede ser comparado a Raimundo Lulio, de quien soy encarnación viviente. Ahora bien, a Lulio se lo llamaba el Doctor Iluminado o Doctor Arcangélico. Como este último calificativo era muy complicado, se ha terminado por llamarme 'el Divino'."
Otra de esas constantes es su identificación con el cerdo. Una de las veces en que ha hecho referencia a esa identidad, manifestó: "Yo soy un cerdo supremo. El signo de la perfección es un cerdo. Ese símbolo fue instaurado por Carlos V para reemplazar a todos los otros símbolos. El cerdo avanza jesuíticamente, pero no retrocede nunca en medio de las inmundicias de nuestra época. Yo nutro a los dalinianos con mis desperdicios y así todo el mundo está contento."
En el mismo encuentro con Bosquet, éste le recordaba a Dalí lo que él había significado para su generación, precisando: "Usted es para nosotros el que ha inventado la *paranoia crítica* en una época en que el surrealismo se deslizaba peligrosamente hacia el academicismo. Usted inventó la metamorfosis erótica de un objeto cambiado poco a poco en otros objetos y de un ser convertido en otro diferente. Después se produjo para nosotros una caída de Dalí. Durante los años de la guerra usted fue acusado, por ejemplo, de simpatizar con los franquistas. Creo que es indispensable que se lo diga. Más tarde, después de la guerra, tuvo usted innumerables enemigos en París . . .". A lo que Dalí contestó: "Siempre me impresionaron las palabras que escribió Augusto Comte cuando fundó su religión positivista. Él consideraba que no se puede construir el mundo sin el apoyo de los banqueros. Por eso decidí, en beneficio de mi poder personal y



1

1. *Dalí en Cadaquès.*

1



2

1. Venus de Milo de los cajones,
de Salvador Dalí.

2. Dalí: Autorretrato desdoblándose en tres.

3. Dalí: La máquina de pensar.

3

absoluto, que lo esencial consistía en poseer mucho dinero. Sin duda tendré que gastar el dinero que guardo en el proceso de liberación del cerdo que soy yo mismo. Como soy un cerdo excelentísimo, el general Franco me ha concedido la más alta condecoración que se pueda otorgar a un artista viviente, la Cruz de Isabel la Católica". Aclaró, una vez más: "Siempre fui enemigo de toda afiliación. Usted lo sabe bien: soy el único surrealista que ha rehusado siempre participar en organización alguna. No fui nunca stalinista, ni víctima de ninguna organización. Ilustres miembros de la falange me han invitado con insistencia a ingresar en ella pero jamás quise incorporarme".

Otra constante es la del arribismo. Al mismo Bosquet le confesaba: "Sí, soy un arribista empedernido". Considera, además, que su arribismo no lo compromete: "Los que se comprometen son los criados. Yo, en cambio, ansioso de ser un señor, quiero estar cubierto de medallas de toda especie". En este desligamiento de la realidad social se incrusta firmemente y cuando le preguntan cómo acepta "la quincalla que viene de un general que ha ganado una guerra civil que ha costado la vida a intelectuales españoles entre los que se cuenta su amigo Federico García Lorca, y si no cree que eso es una traición a Lorca, responde: "Discúlpeme, pero es menester que le informe acerca de un rasgo congénito. Nacido burgués, hijo de un escribano de Figueras, comencé mi vida traicionando de manera muy espectacular a mi clase originaria que es la burguesía, para luego proclamar siempre las virtudes de la aristocracia y de la monarquía. Soy monárquico en el sentido más absoluto de la palabra. Al mismo tiempo, soy anarquista; la anarquía y la monarquía son contrarias y, sin embargo, van a la par, pues ambas aspiran al poder absoluto. Si acepté la gran Cruz de Isabel la Católica concedida por Franco, ha sido porque Rusia no me ha otorgado el Premio Lenin. Yo lo hubiera aceptado. También aceptaría que Mao Tse tung me concediera una condecoración."

Claro está que busca siempre el modo de encontrar una salida opuesta a sus principios, pero opuesta tan sólo a través de un toque humorístico, audaz, como el de manifestar, luego de haber declarado que adora la monarquía, su respeto hacia los intelectuales de izquierda: "Yo los respeto porque en una corte monárquica es conveniente que haya muchos como Sartre, y, asimismo, es muy deseable que de cuando en cuando se arrojen bombas contra los reyes para que éstos vivan excitados".

Otra de las constantes, la más extraña de todas, aun en un hombre de extrema pendularidad como Dalí, es la de su afirmación, largamente repetida, de que él es un pintor mediocre. Cuando Bosquet le reprocha el haber pintado uno de sus peores cuadros, el titulado *La cena*, que se exhibe en la National Gallery de Washington, Dalí contesta: "De acuerdo con las estadísticas ese cuadro que a usted no le gusta es el *best seller* de todos los cuadros modernos. Fue reproducido en tarjetas postales muchas más veces que los de Leonardo Da Vinci y de Rafael. Mi estrategia ha triunfado, pues en cierto momento sólo me propuse pintar las telas más populares del mundo. Fue un resultado maravilloso. Yo incluso diría que ese cuadro es mil veces mejor que toda la obra de Picasso reunida." Y cuando se le pregunta: ¿Para usted decir que sobrepasa a Picasso entraña verdaderamente un mérito?, manifiesta: "Apenas, apenas, muy poco. Me considero un pintor muy mediocre. Más todavía; siempre he afirmado que soy un pintor muy mediocre. Simplemente creo que soy mejor pintor que mis contemporáneos. Si usted lo prefiere, digamos que ellos son más malos que Dalí".

Stalin, el peligro amarillo y otras salidas

En el fondo, Dalí desprecia profundamente a la sociedad de nuestro tiempo, a la época histórica que le ha tocado vivir y en ese desprecio se incluye a sí mismo. De ahí el desconcierto de tantos críticos y periodistas ante la cohetería daliliana disparada en todas direcciones, ante las afirmaciones, posturas, respuestas, y aparentes contradicciones de Dalí. Cuando el interrogador lo acosa con una pregunta terminante: "¿Dónde se ubica usted en el mundo de nuestros días", Dalí responde, escurriéndose: "Ya me he expresado al respecto en una reunión confidencial celebrada en la Escuela Politécnica, en presencia de los alumnos uniformados y con guantes blancos. En el mundo, en este momento, Dalí es cada vez más stalinista. Eso es, por otra parte, un proceso automático en mí: Desde que se insulta y se aplasta a alguien, yo lo elevo. Stalin es actualmente mi pasión, pues descubro que él es la más alta personalidad de la época". "Stalin ha forjado el ejército rojo y el poderío militar de Rusia", "Creía forjar el escudo del socialismo y del comunismo, ideología que ya no existe. Stalin nos ha proporcionado las mejores armas para la defensa de las monarquías europeas, que serán restablecidas en el término de cuatro o cinco años. Stalin hará lo que Guillermo II pensaba realizar contra lo que él llamaba el peligro amarillo. Personalmente, ese peligro amarillo me agrada sobremanera: Será el motivo de una guerra y a mí me gustan mucho las guerras".

Otra de las constantes de Dalí es la sinceridad con que suele hablar de arte cuando sorpresivamente esto no afecta de algún modo a sus conveniencias. Por ejemplo, cuando declara: "La vanguardia no está ahora en París, sino en Nueva York. Todos los nuevos pintores que cultivan el arte Pop y el arte Op, los más extraños, los más insólitos, se encuentran en Nueva York. Fui a visitar hace algunos meses el Salón de Mayo en París y no encontré un solo artista que cultivara el arte Pop. En cambio, en Nueva York se realizaban, en ese mismo momento, diez exposiciones de dicha tendencia artística. Además, el Museo de Arte Moderno, exhibe allí innumerables obras de esa tendencia". "Allá enfocaron el problema con criterio paranoico y absurdo. Aquí, en cambio, como usted lo sabe muy bien, se está siempre bajo el dictado de la inteligencia de Descartes. Todo se marchita y se vuelve inmediatamente polvoriento. Verdaderamente, sería necesario para Francia, un fuerte golpe aplicado desde América. Hablo, evidentemente de arte y de pintura."

Un sedante surrealista para Wall Street

Salvador Felipe Jacinto Dalí compuso su papel —el del personaje Salvador Dalí, claro está—, con cierta ironía chaplinesca (no debe olvidarse que además de Freud, Marx y Einstein, el siglo, para la generación del hombre de Cadaqués, tiene otros dos regentes: Picasso y Chaplin).

Explotó las contradicciones —internas y externas—, como nadie. Por una parte, comenzó a vestirse con la atildada audacia de un *talon rouge*: chaleco romántico, cruzado, de las más raras telas, una melena apenas descuidada, y, sobre todo, tres centímetros y medio de guía en los bigotes, empinados gracias a un paciente tratamiento estructural con abundancia de gomina, detalle éste que, junto con el bastón, tiende a destruir divirtiendo, pero sin ridiculizarlo, el resto de la postura y del atuendo. Si fuera un *dandy* puro —ya se sabe que Dalí reverencia la impureza— ese modo de construir una perfección para luego desequilibrarla con un toque de burla, sería —aunque ya lo es por otros motivos—, un golpe maestro y el colmo del dandismo. En él no es más que el signo de una debilidad extrema, e increíble aparentemente: la señal prudente de alguien que no se atreve a ser dandi, a asumir el riesgo hasta el final, hasta el límite extremo, para llegar al cual hay que pasar la prueba de fuego. No seguía la cándida elegancia de Charlot, sino la narcisista manera de Rodolfo Valentino, explotando cierto parecido con él.

En esa combinación de atrevimiento y cobardía ambiguamente combinadas, hay que buscar la clave de su éxito en los ámbitos menos surrealistas, en Wall Street por ejemplo. Y es que su pintura, como su personaje, como sus *boutades*, son tranquilizantes, sedantes. A primera vista da el susto, pero ya antes de que se forme el miedo en el espectador, pasa del ataque al repliegue, y todo queda en sorpresa presentada con la más amable de las complicidades. Él mismo ha dado, repetidamente, la fórmula para lograr la agresión que se convierte en broma, la protesta envuelta en celofán, tan cuidadosamente edulcorada que se transforma en el acto conformista por excelencia: "He sostenido, y sigo sosteniendo —dijo—, que las ideas surrealistas son eficaces solamente cuando están pintadas con suma perfección y de manera tradicional". Por eso pudo animarse a ponerle uniforme de *pom-*



1

1. Dalí propone la bicicleta como solución a los problemas del tránsito de París.

pier al fuego. Pero pintar el mundo surrealista con la paleta de Meissonnier, es algo así como hacerle decir a Rimbaud los versos de Amado Nervo. Claro que solamente de ese modo podía el "surrealismo" —entre comillas—, sentarse a la mesa de las reuniones de directorio: al verlo presentarse con modales cómicos, y en el fondo respetuosos, el gran accionista perdía el miedo a la estallante superrealidad, al arte que anunciaba la acción revolucionaria, el cambio de la vida, la transformación del mundo, y lo aceptaba como a su pacífico y divertido aliado.

Él es más consciente que nadie en cuanto a los buenos resultados de sus *bonnes manières*. Su ironía, finalmente, no es otra cosa que un hábil despliegue de cortesía elemental: con ella destroza sus audacias y las hace admisibles en el *party* de turno. De ahí que viva siempre en el burladero, cerca del toro a veces, pero siempre a salvo. De ahí también que procure despistar, borrando los límites entre lo serio y lo tremendo, entre las burlas y veras, para que nadie sepa a qué atenerse, pero también para que nadie se intranquilice.

Él mismo lo pone en claro —relativamente—, cuando le preguntan si puede pasarse la vida en la actitud de burlarse de todo, y contesta: "Pues ése es mi caso. Y es asimismo el caso de todos los dandis que triunfan". Es, en fin, un ruidoso silogista. No un dialéctico, como se ha querido nombrarle, aludiendo a su lógica desconcertada, sin darse cuenta los que así lo denominaron de la total diferencia de naturaleza que hay entre la sorpresa fecunda que produce una síntesis reveladora y la descolocación en que nos dejan las conclusiones "veladoras" de un análisis silogístico. Frente a la pureza de la dialéctica él pone la impureza del silogismo, pues, como ya se dijo, Dalí prefiere siempre la impureza.

Lo mismo sucede en todos los órdenes: primero arrasa con todo y después retoca y vuelve a retocar hasta que todo queda igual, cosa que las gentes a quienes él se dirige le agradecen entre risas: "este Dalí..." Hay una excepción: el oro. Dalí busca en el dinero algo más que el "sentido reverencial" que le encontró Ramiro de Maeztu. Dalí desprecia el romanticismo. Como partidario del orden sobre todas las cosas, le aterran los terremotos del sentimiento. Por esa razón, resolvió no creer en la gloria, pero la sustituyó por la aureola del éxito. Los románticos preferían tener "buena prensa", Dalí prefiere la buena publicidad, la publicidad "agresiva", el "impacto" propio del gusto y la necesidad de los grandes monopolios de la sociedad de consumo. El héroe romántico fue sustituido por el ejecutivo capitalista y el laurel se convirtió en moneda fuerte, símbolo del oro de Fort Knox. Por eso le dolió tanto el anagrama que con las letras de su firma hizo Breton, cuando lanzó contra él la gran venganza del surrealismo, convirtiendo Salvador Dalí en *Avida Dollars*.

La realidad y el arte moderno

Para avanzar con mayor seguridad en el proceso del arte moderno, en el que Dalí se inscribe desde antes de incorporarse al surrealismo, vale la pena retroceder algo en el tiempo, hasta las fuentes precursoras de las grandes correntadas actuales.

Tenía tres años Dalí cuando, en 1907, se realizó en París una exposición que quedará como uno de los hechos más trascendentales de la historia del arte moderno: la muestra retrospectiva de la obra de Cézanne en el Salón de Otoño. A partir de esa fecha, por lo menos, fue formándose cada vez más un consenso general que permite afirmar —dejando que el futuro lo confirme o lo rectifique— que la revolución artística de nuestro tiempo comienza el día en que el francés Paul Cézanne (1839-1906) en el verano de 1876 pinta *La Mer à L'Estaque*, renunciando "a las pequeñas pinceladas, a la división de los tonos". y "empleando masas de color, acusando los volúmenes, buscando la unidad de la composición". La descripción del cambio pertenece a Frank Elgar, quien señala que de tal modo "su obra gana en reflexión, en firmeza, en intensidad plástica". Esa resolución de Cézanne produce el comienzo de una mutación de consecuencias incalculables en la historia del arte. Mas, a pesar del esplendor alcanzado en la última etapa de su pintura, siguiendo el célebre principio suyo: "Tratar a la naturaleza mediante el cilindro, la esfera, el cono...", las compuertas que había roto apenas comenzaban a permitir el desbordamiento, inmenso y vertiginoso, que se produciría a lo largo del siglo xx. Él lo sabía cuando afirmaba: "Yo quedaré como el primitivo del camino que he descubierto".

El descubrimiento no era sólo una variante técnica, un modo distinto de pintar. Había cambiado la visión plástica de las cosas, y hasta el concepto mismo de realidad. Dicho de otra forma, cambió el modo de acercarse a "lo real", de sentir, percibir e interpretar la realidad. Esta nueva situación en la problemática del arte fue observada con excepcional lucidez por Merleau-Ponty, que acaso haya sido quien ha logrado, con la máxima brevedad, la mayor claridad que se haya arrojado sobre la experiencia cezanniana. Dice el filósofo francés en *Sentido y sinsentido*: "Cézanne no se creyó en el deber de elegir entre la sensación y el pensamiento o entre el caos y el orden. Él no quiere establecer una separación entre las cosas fijas que aparecen ante nuestra mirada y su manera fugaz de aparecer; quiere pintar la materia en el proceso de adquirir una forma, el orden naciente a través de una organización espontánea. No traza un corte entre 'los sentidos' y 'la inteligencia', sino entre el orden espontáneo de las cosas percibidas y el orden humano de las ideas y de las ciencias. Este mundo primordial es el que Cézanne ha querido pintar y de ahí que sus cuadros den la impresión de mostrar la naturaleza en sus orígenes, mientras que las

fotografías de los mismos paisajes sugieren los trabajos de los hombres, sus comodidades, su presencia inminente. Cézanne nunca quiso 'pintar como un salvaje', sino volver a poner la inteligencia, las ideas, las ciencias, la perspectiva, la tradición, en contacto con el mundo natural que ellas están destinadas a comprender y confrontarlas con la naturaleza, como él dice, con 'las ciencias que salieron de ella' ". Y acota: "Las búsquedas de Cézanne en la perspectiva descubren, por su fidelidad a los fenómenos, lo que la psicología reciente debía formular después. La perspectiva vivida, la de nuestra percepción, no es la perspectiva geométrica o fotográfica: en la percepción, los objetos cercanos parecen más chicos y los objetos alejados más grandes que en una fotografía, como se ve en el cine cuando un tren se aproxima y se agranda con mucha más rapidez que un tren real en las mismas condiciones".

Y al cambiar "lo real" para los ojos del pintor, dejaba de tener importancia "ilustrar", copiar esa realidad, al modo antiguo, a través del tema.

Ahora bien. Se suponía, y aún son numerosos los que lo siguen suponiendo, que la única oposición seria a este cambio procedía de las filas marxistas. No es así.

Estética y marxismo

El tema –decía Delacroix– eres tú mismo. Y el teórico marxista Roger Garaudy, reflexiona: "Cézanne, pintando tres cebollas sobre una mesa, nos da un sentido más vivo de la presencia del hombre, de su poder creador, de la grandeza, y por consiguiente de la responsabilidad de su destino, que cincuenta cuadros de Bonnat representando personajes o acontecimientos históricos". Y agrega: "El pintor habla una lengua muerta si se ciñe, para expresar las nuevas realidades de nuestro tiempo, a las admirables soluciones técnicas descubiertas por los maestros del Renacimiento para responder a cuestiones de su época". Impecable e implacable en su análisis de los términos estrictos del problema, continúa: "Realidad exterior y realidad interior (natural o social) no pueden ser disociadas en el arte. Toda gran obra comporta esos dos componentes; inténtese separar uno de otro y entonces no quedará más que un naturalismo fotográfico y pasivo en un polo, y un subjetivismo fantástico, incapaz de establecer una comunicación humana con el público, en el otro 'Lo exterior –decía Hegel– es la expresión de lo interior', y recíprocamente".

Y para cerrar toda duda en cuanto a la posición teórica del marxismo en torno a la vieja supuesta oposición entre fondo y forma, entre tema y contenido, consideraba: "Veamos un ejemplo para precisar la distinción entre tema y contenido. Los temas de los pintores del Renacimiento eran en su mayoría de índole religiosa, y sin embargo, sus obras no nos enseñan religión sino humanismo; se desprende de ellas una ima-



1

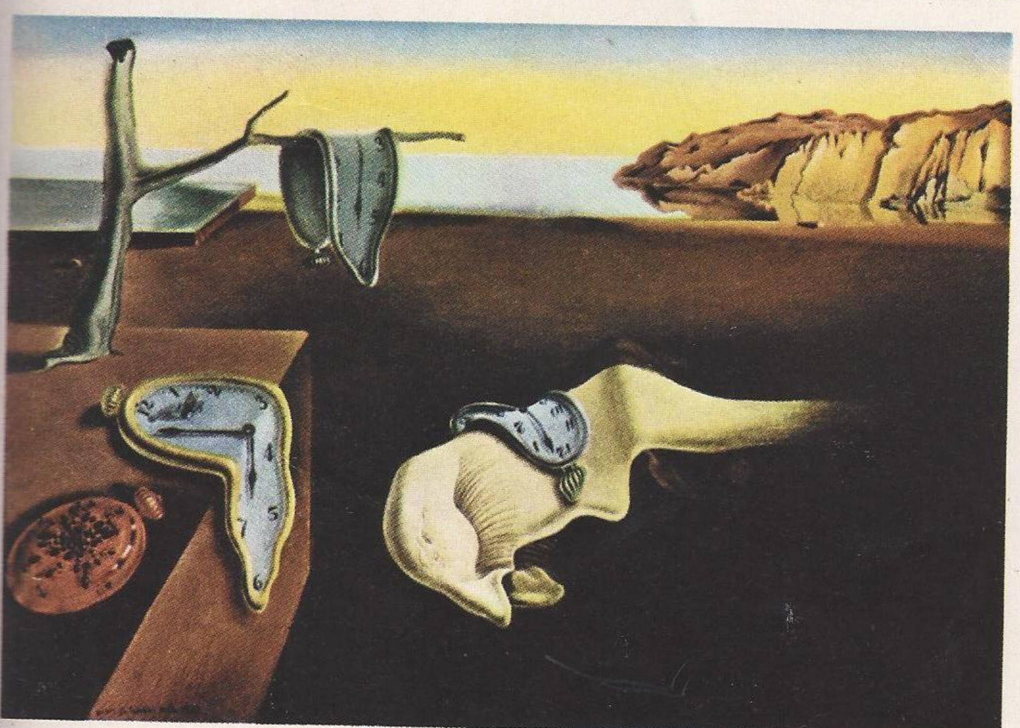
1. Dalí y Gala en su estudio.



1



2



3

1. Construcción blanda con porotos hervidos; premoniciones de la Guerra Civil, *de Salvador Dalí.*

2. La virgen de Port Lligat, *estudio de* S. *Dalí.*

3. S. *Dalí:* Persistencia de la memoria (Los relojes blandos).

4. *Detalle de* La Virgen de Port Lligat, *de Dalí.*



4

gen de la naturaleza y del hombre que sugiere sobre todo la grandeza y la belleza de este último, su condición de dueño y creador del universo, lección pagana y no mística del sentido de la vida. Y esto ocurre en virtud de su mismo arte, por su tratamiento de la perspectiva, que hace del hombre el centro y la medida de todas las cosas, por su ciencia de la anatomía, que exalta el esplendor del cuerpo humano y, por ejemplo, hace de un San Sebastián, un atleta griego, y por su tratamiento del dibujo y del color, que da al hombre una dignidad musical y poética superior al mundo creado por él".

Surgió, pues, en la experiencia artística un conflicto de realidades —la "objetiva" y la "interior"— que no se mostraba sólo en la esfera de las artes visuales, y que iba a influir en algo más que en las técnicas de los artistas. En torno a este conflicto, el mismo Garaudy meditará: "Engels definía sagazmente lo que caracteriza la objetividad: 'La realidad tal cual es, sin ningún aditamento extraño'. La verdad científica, en efecto, es alcanzada cuando se elimina de nuestra representación de lo real toda huella de subjetividad. Pero esta definición no puede ser trasladada del dominio de la teoría del conocimiento al de la estética. El conocimiento vale por su objetividad, el arte por su humanidad. La realidad científica permite la ausencia del hombre; la realidad artística, al contrario, exige su presencia. En una frutera de Cézanne no me interesa la presencia de las manzanas, sino la presencia de Cézanne. Lo que distingue fundamentalmente la investigación científica de la creación artística es que, en esta última, el acto creador del hombre no es un medio, sino un fin. Para Marx, el arte es una prolongación del trabajo, una de las formas de 'la humanización de la naturaleza', de la reconstrucción del mundo según un plano humano. Constituye, después del trabajo, uno de los umbrales franqueados por el hombre en su superación de la animalidad: el animal, escribía Marx, transforma la naturaleza según el nivel y las necesidades de la especie a la cual pertenece, en tanto que el hombre sabe producir universalmente, de acuerdo con el nivel de todas las especies, libremente, es decir, 'según las leyes de la belleza' ".

La situación, desde luego, no se caracteriza por estar encuadrada en los límites de la técnica artística, pero, de todos modos, el lenguaje del arte entraba en otra dimensión, era, ya, *otro lenguaje*. Garaudy lo explica con precisión: "Un pintor que se pretende realista y que pinta como si Cézanne, Picasso, Matisse, Kandinsy, Delaunay y otros no hubiesen existido, no es nuestro contemporáneo; inclusive si tiene cosas admirables que decirnos, no podrá expresarse en un lenguaje capaz de emocionarnos. Resultaría algo así como elogiar el socialismo o la cibernética en latín."

Sartre y el surrealismo

Desde una posición más independiente, y enfrentando ya al movimiento central del arte contemporáneo, Jean Paul Sartre expresa:

"... El surrealismo reanuda las tradiciones destructoras del escritor-consumidor. Estos jóvenes burgueses quieren destruir la cultura porque se les ha hecho cultos; su enemigo principal sigue siendo el filisteo de Heine, el Prudhomme de Monnier, el burgués de Flaubert; en una palabra, su propio papá. Sólo que las violencias de los años anteriores los han llevado al radicalismo. En tanto que sus predecesores se limitaban a combatir con el *consumo* la ideología utilitaria de la burguesía, ellos asimilan más profundamente la búsqueda de lo útil al proyecto humano, o sea, a la vida consciente y voluntaria. La conciencia es burguesa, el Yo es burgués... Se trata de aniquilar ante todo las distinciones tradicionales entre vida consciente e inconsciente, entre sueño y vigilia. Esto significa la disolución de la subjetividad. En efecto, la subjetividad existe cuando reconocemos que nuestros pensamientos, nuestras emociones y nuestras voluntades vienen de nosotros, cuando juzgamos, en el momento en que se nos aparecen, que nos pertenecen y, simultáneamente, que es sólo probable que el mundo externo se rija por ellas. El surrealista se ha puesto a odiar esta humilde certidumbre sobre la cual el estoico funda su moral... Pero el segundo paso del surrealista es el de destruir a su vez la objetividad... es una operación que no puede intentarse sobre algo realmente existente, ya dado, con su esencia indeformable. Se producirán, pues, objetos imaginarios, construidos de tal modo que autodestruyan su propia objetividad. El esquema elemental de este procedimiento nos lo proporcionan aquellos falsos terrones de azúcar que Duchamp excavaba del mármol y que de repente se revelaban como tan pesados. El visitante que los sopesaba había de experimentar en una iluminación fulgurante e instantánea la autodestrucción de la esencia objetiva del azúcar... Este mundo, aniquilado perpetuamente sin tocar siquiera una semilla entre sus granos o una partícula de sus savias o una pluma de sus pájaros, es *puesto, simplemente, entre paréntesis*... Los surrealistas, después de haber destruido el mundo y de haberlo conservado milagrosamente mediante su destrucción, pueden abandonarse sin reparo alguno a su amor al mundo... La sustancia del juego consiste en hallar para sí, una vez más, un nido de águila... Lo que estos hijos de familia quieren dilapidar no es el patrimonio paterno, sino el mundo entero".

Hoy pocos pueden compartir honestamente estas ya un tanto viejas palabras de Sartre. Pero si se piensa en Dalí, parecen reveladoras...

Aun para los más cercanos, para quienes mejor han conocido su evolución, para los que más han investigado y reflexionado sobre la obra y la vida de este curioso personaje, sigue siendo un misterio cómo pudo desviarse tanto el eje de su personalidad.

Incluso antes de haberse volcado al surrealismo y haber gozado de los beneficios que proporcionaba el formar parte de un grupo que supo asegurarse una extraordinaria promoción internacional desde París, alcanzó entre los entendidos, en plena juventud, el reconocimiento que otros pintores, con tantos méritos como los que él tenía entonces, tardaron toda una vida en conseguir.

Ya hemos hecho referencia a la repercusión de sus envíos al Salón de Artistas Ibéricos, hacia el año 27. No es necesario recordar la célebre *Oda* de Lorca a Salvador Dalí, que, sobre todo a partir del asesinato del poeta, logró publicidad universal. De aquella época son también los recuerdos de Rafael Alberti, aludiendo a su talento fulgurante, a su cautivadora personalidad.

Y no cabe duda alguna: tenía excepcionales condiciones de pintor. Alguien de tanta autoridad moral y técnica como el gran maestro uruguayo Torres García, visitó en 1932 a Lorca, en Madrid, y observó que en su casa vió "un soberbio Dalí, de su manera cubista".

Cuando da el salto al surrealismo, uno de los más altos testimonios del arte moderno, Ramón Gómez de la Serna, en el ensayo que dedica al movimiento, reflexiona: "Un español, Salvador Dalí, ha dado un valor pictórico inapreciable e inenarrable al contenido surrealista, sacrificando el arte de agradar en que fue maestra la pintura de su primera época. Con Miró —el más San Francisco del movimiento—, ha hecho que despunte el alba de la nueva escuela sobre los horizontes pasmados de las telas.

"Dalí ha dicho: 'Mirar es inventar', y, en su célebre conferencia del Ateneo barcelonés, trazó con rotundidad llena de talento la fresca mañana de la nueva doctrina, anunciando de un modo heroico la crisis moral más grave de las épocas."

En la conferencia a que alude Ramón, Dalí respondía a quienes juzgaron las inscripciones que puso en uno de sus cuadros, en las que se decía: "Yo escupo a mi madre", como una simple salida de tono, un acto de cinismo, o simplemente la resultante de una mala relación familiar: "Es inútil decir que esa interpretación es falsa y traiciona totalmente el sentido realmente subversivo de dicha inscripción. Se trata, por el contrario, de un conflicto moral de orden muy semejante al que se nos plantea cuando en el sueño asesinamos a una persona a quien estimamos; y éste es un sueño muy extendido. El hecho de que los impulsos subconscientes son para nuestra conciencia de una extrema crueldad, es una razón más para no dejar de manifestarlos, pues ellos son los amigos de la verdad".

Ramón lo veía entonces a Dalí jugándose para siempre en la cara o cruz del arte moderno, y se exaltaba con el significado

1. Dalí y un muñeco de cera del museo Grevin.



1

liberador de la nueva "escuela": "¡Ya la humanidad ha llegado a un tiempo en que no puede ser sólo copiona! ¡Abajo los copiones y arriba los estilizadores!"

Cuando Breton creía en Dalí

Cuando aparece en París, cruza por el movimiento surrealista como un meteoro, deslumbrando, con su pintura, sus gestos, su contribución teórica, no sólo a todos los miembros del movimiento sino prácticamente a todo París. No era fácil, como es sabido, conmover a Breton, ni menos engañarlo. Sin embargo, Breton lo saluda como a un astro del nuevo espíritu y en 1936 —es decir, cuando ya Dalí estaba al borde de la deserción—, exalta la paranoia del catalán y maneja todo su aparato psicoanalítico para estudiarlo: "... gracias a Bleuler se sabe que el delirio paranoico tiene su origen en un estado afectivo crónico (con base de complejo) propicio al desarrollo coherente de ciertos errores mediante los cuales el sujeto muestra una adhesión apasionada. La paranoia supone, en último análisis, una afectividad con 'fuerte acción de circuito' caracterizada por la estabilidad de sus reacciones y un apartamiento de la función lógica de sus canales ordinarios. Los artistas presentan en común con los enfermos paranoicos cierto número de esas condiciones, relacionadas con su fijación al período de narcisismo secundario (reincorporación al yo de una parte de la *libido*, y, por consiguiente, de una parte del mundo exterior, pues esa parte de la libido ya se había proyectado sobre los objetos dotados de valor subjetivo, es decir, esencialmente sobre los objetos parentales, un alivio de las presiones represivas y avenencia con el mecanismo de autocastigo del *superyó*). Sin duda, en la medida en que el artista es apto para *reproducir*, para objetivar a través de la pintura o por cualquier otro medio los objetos exteriores cuya opresión él sufre dolorosamente, en esa medida se escapa en gran parte de la tiranía de esos objetos y evita caer en la psicosis propiamente dicha. La sublimación que se opera en semejante caso parece el producto simultáneo, en ocasión de un trauma, de la necesidad de fijación narcisista (de carácter sádico-anal) y de los instintos sociales (erotización de los objetos fraternales) llamados a manifestarse efectivamente en este período".

La gran originalidad de Salvador Dalí consiste en haber tenido la fuerza necesaria para participar en esta acción como actor y como espectador a la vez, para lograr conducirse mitad como juez mitad como parte en el proceso incoado por el placer a la realidad. En eso consiste la actividad *paranoico-crítica* tal como él la definió: "método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes". Así llegó a equilibrar en sí y fuera de sí el estado lírico fundado sobre la intuición pura, de tal modo que no soporta el no ir de goce en goce (concepción del placer artístico erotizado todo lo posible) y el estado especulativo fundado en la reflexión, en tanto que éste es dispensador de satisfacciones de un orden más moderado, pero de una naturaleza lo bastante especial y lo bastante fina como para que en él se encuentre el principio del placer. Debe sobreentenderse que en el caso de Dalí estamos ante una paranoia latente, de la especie más benigna, la paranoia con mesetas delirantes aisladas (para retomar la terminología kraepeliana) cuya evolución está al abrigo de todo accidente causante de confusiones. En él la inteligencia, de muy primer orden, sobresale en el acto de religar unas con otras, a posteriori pero de inmediato estas mesetas, y en racionalizar gradualmente la distancia recorrida. Las experiencias visionarias vividas, las falsificaciones de la memoria, plenas de sentido, las interpretaciones ilícitas ultrasubjetivas que componen el cuadro clínico de la paranoia, le suministran la materia prima de su obra".

Confesiones a un cronista

Probablemente el mejor retrato, físico, psicológico y ambiental, sea el que surge de los *Entretiens avec Salvador Dalí*, entrevistas programadas y grabadas no hace tantos años por el crítico de *Le Monde* Alain Bosquet: "Lujoso departamento del Hotel Meurice, en la calle Rívoli, que dominan las Tullerías. Salvador Dalí viste traje azul marino con anchas rayas y usa bigotes que rebrillan, de unos tres centímetros y medio de largo. El mobiliario neutro y cómodo es el característico de los palacios internacionales. Sobre la chimenea se ve una mascarilla de bronce con los perfiles de los últimos soberanos de España, en la que Alfonso XIII aparece con una juventud sorprendente. Al pie de las efigies figuran las fechas de la estadía de los reyes en el hotel. En otro lugar, cerca de un espejo, pueden verse el esqueleto de una espátula y un dibujo realista de Dalí. Del otro lado del espejo se ve el esqueleto de un crótalo. Esparcidos sobre los muebles hay innumerables objetos de material plástico sobre los que se reflejan, superpuestas, formas obtenidas por las máquinas electrónicas y que originan raras ilusiones ópticas: de tal modo, se tiene la impresión de estar junto a un espejo muy profundo en cuyo fondo se ven círculos y formas ovoidales; desde más lejos podrían parecer huevos proyectados hacia adelante, los cuales, a primera vista, están situados en el centro de la habitación. Sin embargo, tanto en un caso como en el otro se trata sólo de superfices planas. Dalí va firmando los grabados que le presenta Peter Moore *, cuyo título verdadero es el de "agregado militar de Salvador Dalí". De tanto en tanto, viniendo de la habitación vecina, se pa-

* *N. del A.*: Ayudante y secretario de Salvador Dalí, a quien la prensa internacional se refiere dándole el cargo de "capitán".

1. S. Dalí: La cesta de pan (1945).



1

1



2

1. Dalí en 1958.

2. El pintor en 1957.

sea un encantador y temible ocelote que aterroriza a los intrusos —pues en casa de Dalí se entra como a un molino de Cervantes—."

En el curso de la entrevista —otra constante daliniana— profetiza: "Al fin va a poder alcanzarse la tercera dimensión producida por medio de máquinas que nos brindarán imágenes surgidas de la tela, o al contrario, que produzcan la impresión de hundirse profundamente. Después de Velázquez y Vermeer se ha creído imposible progresar suficientemente en la ilusión espacial. Se había alcanzado el máximo. Ahora podemos realmente hacer surgir en el espacio imágenes inexistentes. Este procedimiento devolverá a los pintores el gusto de pintar nuevamente la realidad objetiva... Así quedarán cuadros curiosos para las antologías la tela de tal o cual artista. Se dirá que en la época surrealista existió un Dalí. Se pretenderá que era muy culto, que pintaba mucho mejor que los otros pintores. Pero eso es cuestión secundaria. Lo importante consistirá en que después de Vermeer yo fui el primero en renovar la técnica (...) Yo retomo el procedimiento donde lo dejó Vermeer".

"Yo soy un gran cortesano y me especializo, como todos los cortesanos, en halagar a todos los seres importantes y a todos los reyes, incluidos Rafael y Velázquez. Halago a todos aquellos que son superiores a mí mismo. No me cansaré de halagar a los seres angélicos. Retorno a los descubrimientos actuales: los mecanismos cibernéticos permiten la creación de un sistema de reflejos concentrados sobre el mismo nivel, pero que parecen crear imágenes diez centímetros más cerca o más lejos, delante o detrás de ese nivel. Se llegará, muy pronto, a la formación de imágenes que se encuentren aparentemente a un metro de la superficie de la base. Con la ayuda del conjunto de todos los puntos y de todas las imágenes así formadas, se llegará a una pintura divisionista que será la respuesta a la que concibió Seurat a comienzos del siglo, un verdadero mosaico de pequeños puntos, la verdaderamente situada en el espacio. Esta situación espacial producirá una realidad *ultra-pompier*. Yo siempre he sostenido que del Arte Pop y del Arte Op asistiremos a un nuevo triunfo del arte *pompier*. Contemple usted, sobre la chimenea, ese abominable yeso que representa una deidad antigua cubierta por un caso real de bombero. Es un símbolo."

No podía faltar tampoco —en sus entrevistas con Bosquet— su preocupación por la fotografía (su pintura fue con frecuencia calificada de fotografía): "Emplearé verdaderas fotografías. Yo llegaré por las fotografías y por la conjunción de nuevas técnicas espaciales a una síntesis que puede calificarse de clásica, sí, de *absolutamente clásica*. Las imágenes quedarán como siempre fotográficas de cualquier lado de donde vengan los puntos y las líneas en movimiento. Toda la tela estará llena de puntos. Se experimentará la impresión de que, con las manos, uno podría hundirse a través de esos puntos. Con ellos se podrá formar la imagen que uno desee y la impresión fotográfica en relieve será siempre uno de los fines de la tela. Será suficiente para el pintor subrayar de alguna manera los puntos y ampliarlos con un ligero toque de pincel. Ese toque, yo me encargaría de ejecutarlo lo más magistralmente posible por medio de la pintura. A eso se llamaba, en la época de Velázquez, la *bravura del toque*. Yo también realizaré la acción pintada, pues mi tela estará compuesta por millones de puntitos multicolores cada uno de los cuales tendrá la violencia de un cuadro entero, como sucede con los del pintor Georges Mathieul. (...) Será, asimismo, Arte Pop por el retorno fotográfico del objeto."

Identificación con el hermano muerto

En el curso de las mismas charlas con el crítico francés, surge otra obsesión: la identificación, la fijación con la imagen del hermano muerto antes de nacer él y que también se llamaba Salvador:

"La cuestión fue resuelta el día 5 de junio de 1950, el día en que nuestro común amigo, el doctor Pierre Roumeguère, me leyó su tesis sobre el mito dioscúrico de Dalí. Entonces experimenté con mi incomparable estremecimiento la verdad absoluta por primera vez: una tesis de psicoanálisis me ha revelado el drama que se descubre en la base misma de mi estructura trágica. Se trata de la presencia ineluctable, en el fondo de mí mismo, de mi hermano muerto, que mis padres habían adorado con cariño tan superlativo, que en el momento de mi nacimiento, me pusieron el mismo nombre, Salvador. El choque fue violento, como el de una revelación. Eso explica también los terrores que me acometían cada vez que yo penetraba en la habitación de mis padres y contemplaba la fotografía de mi hermano muerto: un niño muy bello, todo cubierto de encajes y cuya imagen había sido retocada hasta tal punto que por contraste, durante toda la noche, yo me representaba este hermano mío ideal en un estado de putrefacción completa. No sólo me dormía con la idea de mi propia muerte, al par que aceptaba que me hablaba en el interior del ataúd por fin en estado de reposo. Gracias a la tesis del doctor Pierre Roumeguère pude comprobar que un mito arquetípico como el de Castor y Pólux tenía, para mí, un sentido de realidad visceral. La experiencia por las entrañas ha confirmado la estructura mental de mi ser."

Ramón Gómez de la Serna lo exaltó

¿Cómo habrá podido Ramón Gómez de la Serna —"el más grande poeta de habla española de este siglo", según dijera Pablo Neruda—, escribir este panegírico?:

"El gran instinto de Dalí es el de no menoscabar sus impresiones de infante lleno de clarividencias, rápido en agarrar y soltar las cosas que le atraen, más rápido y franco que nadie al minuto, cien mil revoluciones de veces más que nadie.

"Dalí fue un adolescente único que sigue siendo un adolescente."

En el capítulo del surrealismo le hemos visto andar con los apóstoles de la escuela, pero ahora vamos a aislar su caso.

"Tengo que insistir al hacer la silueta de Dalí como jovencito avizorador, mojado en claras mañanas catalanas, de vuelta de una excursión con sus padres por París.

"Un día, después de una exposición en que se presenta lo incomprensible, su padre viudo le pregunta qué extraño simbolismo hay en un cuadro en que se burla de su familia.

"—No hay simbolismo ... Es tal cual.

"El padre entonces se despide del hijo, y Dalí entra en su calvario solo y como huérfano, como prestándose a cumplir por entero su destino de redimir de prejuicios al ser humano que está queriendo rebelarse.

"No tiene miedo puesto que ya le ha sucedido lo más que le puede suceder y entonces da escándalos en la pacífica y hermosa Barcelona y la Junta Directiva del Ateneo Barcelonés dimite en pleno."

Y más adelante agrga: "Dalí está en plena inquietud y bromea con España. Aparece en Málaga con un collar de jazmines y Gala tiene a gala de bañarse sin traje de baño en la playa pudibunda. Unos días más, mientras los malagueños se dan cuenta de que es verdad lo que han visto sus ojos y Dalí ya está frente a las ventanas de sus cuadros en París, revelando las placas de lo supervisto.

"Va más de prisa que nadie, con más derroche de osadía, con más técnica anatómica, pictórica y botánica. No se imagina sólo sus monstruos sino que los pinta con buena pintura haciendo plásticos sus muñones y consiguiendo la calidad reblandecida de su tiempo. El vizconde Noailles protege a Dalí con carta blanca; compra sus cuadros, da dinero para un film del que después se asusta, pues los círculos aristocráticos le amenazan, pero siempre tiene su chalet abierto a todos ellos, pero en una forma original de dar hospedaje sin ver a sus huéspedes si prefieren estar independientes en sus habitaciones y la piscina libre a todas horas.

"Esas prebendas envalentonan al arte que se derrama en plena libertad y Dalí realiza todas las experiencias como en un mundo fácil y, de hecho, redimido.

"Son días muy bellos de París en que todos aportan su descubrimiento, su colonización de los espacios secretos, sus nuevas fórmulas expansivas.

"Vive con los poetas y entre ellos con ese admirable poeta autor de la *Rosa pública*, que se llama Paul Eluard. Tanto intiman que la amada de Dalí, su Gala elegante y extrasutil, era la que había sido el ideal de Paul Eluard."

También recordará Ramón: "En lo inconsciente, ha dicho Freud, todo pensamiento está unido a su contrario." Esa hermandad de lo contradictorio —cuando en el pasado siempre se tendía a deshermanarlo—, es la gran empresa surrealista."
Pero Marx había precisado: "Lo opuesto *fecunda a su contrario*".

Una réplica de Freud

Nunca se supo bien qué ocurrió cuando se entrevistó con Freud. Pero en un reportaje reciente dice algo que indicaría que la visita fue para Dalí acaso el contraste más grave que le ocurrió en el campo de la teoría: "Un día (Freud) pretendió, ante mí, que los surrealistas no le interesaban. Y como me asombré, sabiendo de qué manera se fundamentaban en él, me dijo: 'Prefiero los cuadros en los que no hallo ninguna huella aparente de surrealismo. A esos sí, los estudio. Allí encuentro tesoros del pensamiento subconsciente'."

Herbert Read lo condena

Tampoco Sir Herbert Read se engaña: "Es André Masson (nacido en 1896) a quien Breton atribuye la invención del automatismo, y es él y no Arp quien hace madurar el fruto característico del surrealismo, junto con Max Ernst. Pero una vez proclamado el Manifiesto del Surrealismo, en 1924, se hace difícil atribuir derechos de prioridad a todos los artistas que aportaron sus contribuciones personales a una doctrina tan universal. Joan Miró llegaba desde su granja española en 1924; Yves Tanguy llegó desde Bretaña en 1925; René Magritte (nacido en 1898) desde Bruselas, aproximadamente en la misma época, y finalmente, para volver a usar los términos de Breton, 'Dalí se insinuó en el movimiento surrealista en 1929'.
Es preciso citar íntegramente el ácido comentario de Breton en cuanto a la contribución de Dalí: "Cuando, en 1929, Dalí se introdujo en el surrealismo, su obra pictórica anterior, no enunciaba, en rigor, nada personal. En el plano teórico procede a partir de entonces mediante préstamos y yuxtaposiciones cuyo ejemplo más contundente es la amalgama, bajo el nombre de 'actividad paranoico crítica' de la lección de Cósimo y de Vinci (absorberse en la contemplación de unos gargajos o de un viejo muro hasta que de ese modo se organice en el ojo un mundo *segundo* no menos factible de ser revelado por la pintura) y por el uso de medios (del orden del frottage) ya preconizado por Ernst para 'intensificar la irritabilidad de las facultades del espíritu'. A despecho de un innegable ingenio publicitario, la empresa de Dalí, servida por una técnica ultra retrógrada (regreso a Meissonier) y desacreditada por una cínica indiferencia en cuanto a los medios para imponerse, ha dado desde hace mucho tiempo signos de pánico y sólo salvó, momentáneamente, su apariencia organizando ella misma su vulgarización. Hoy se hunde en el *academicismo* —un *academicismo* que sin más autoridad que la suya se declara *clacicismo*— y que desde 1936 ya no interesa por lo demás, en absoluto, al *surrealismo*'."
"Desde que se escribieron estas frases (en 1924), Salvador Dalí cayó a un nivel todavía más bajo, limitándose a una cínica explotación de una religiosidad sentimental fundada sobre el gusto de lo sensacional (su *Cena* cedida en préstamo a la National Gallery of Art de Washington es una decoración de teatro según los usos de la superstición). El comportamiento teatral que siempre fue característico en él, lo llevó a ponerse al servicio de las fuerzas raccionarias españolas cuyo triunfo constituyó la más grave afrenta que se haya hecho jamás al humanismo, el cual siempre fue la preocupación primordial del movimiento surrealista a pesar de todas sus extravagancias. Es obligatorio, sin embargo, reconocer que el nombre de Dalí, en gran parte debido al éxito de su exhibicionismo, se ha convertido, a los ojos del gran público, en sinónimo de surrealismo, y su 'actividad paranoico-crítica' fue lo suficientemente astuta y lo suficientemente previsora para explicar esta confusión. Pero es preciso reconocer también que la contradicción y la ambigüedad son inherentes al concepto mismo del surrealismo y que ningún artista o grupo de artistas puede pretender representar por sí solo un dominio de tan vagas fronteras."

En una novela de Dalí se habla de Dalí

Anotemos ahora algunas reflexiones significativas que hace el personaje central de la novela de Dalí: *The Hidden Faces* (Los rostros ocultos) que subrayan aún más las obsesiones ya mencionadas: "Pero yo debo confesar que coincido con Dalí cuando éste se queja de que en Francia y en todas partes el impulso creador ha ido muriendo como consecuencia del buen gusto. Uno de los elementos más saludables en la obra de Dalí, así como en la de algunos otros pintores modernos, ha sido una vigorosa y enérgica reacción contra el 'buen gusto'. Su esfuerzo para reconquistar el espíritu y la técnica de Rafael, Vermeer y otros clásicos, su pasión por una perspectiva profunda, su hostilidad hacia algunas de las más sensacionales tendencias modernas en pintura, su nostalgia de la Edad Media y del Renacimiento, su guerra contra los aspectos mecánicos de la vida moderna, todo ello parece rotularlo como antimoderno y 'reaccionario'. *The Hidden Faces*, que entre otras cosas es un epitafio a la Europa de preguerra, es en primer lugar una novela de la decadencia. Está en la tradición del *Satyricon* de Petronio, el *Decamerón* de Bocaccio y *A Rebours*. Su tema básico es el amor-en-la-muerte, un tratameinto con ropajes modernos del viejo y perenne mito de Tristán e Isolda. Nada da tanta intensidad al amor como la inminencia de la muerte, y nada da mayor intensidad a la muerte que su irremediable corte con los eslabones del amor. Este es uno de los grandes temas de la literatura y de ningún modo es decadente. Se vuelve decadente cuando en lugar de constituir la trágica antinomia del predicamento humano, el amor y la muerte conspiran para dar forma a la trágica virtud de la frustración y la perversión. Pero hay dos motivos en la obra de Dalí que constituyen la contraparte dialéctica: muerte y resurrección. Este tema secundario pero 'pervasive' de una nueva vida que emerge de la ruina y la destrucción corre a través de toda la novela...
"Porque aunque Dalí ama sus monstruos y sus pesadillas, su más duradero y profundo amor se dirige hacia la dura roca granítica, al clásico suelo mediterráneo, con sus olivares y sus viñedos...
"Él ama los sueños de grandeza de los hombres, su imaginación creadora de dioses que pueblan los cielos con paraísos imposibles. Y aunque sus ojos se vuelven hacia el oeste declinante no están cerrados hacia el Este en Levante... Yo me volvería hacia Dalí con exasperación y le diría: 'Tú nunca usas una palabra para decir lo que se puede expresar con dos. Tú eres el maestro de la metáfora compuesta, del epíteto superfluo'..."

Cómo lo ven en U.S.A.

Lo más curioso es que tampoco consiguió cegar tanto a su gente en los Estados Unidos. En este sentido es esclarecedora la crónica que en la década del 50 le dedicara un periodista de moda en una de las más difundidas revistas norteamericanas. Winthrop Sargean, su autor, le puso un título de desusada extensión: *Un excitante artista español, ahora atacado por sus compañeros surrealistas, ha logrado convertir su deliberada locura en una oferta bien recompensada.* La crónica informaba: "En los últimos años el americano medio se ha vuelto crecientemente consciente de la presencia de un curioso conjunto de caracteres fantásticos que le llamaron la atención en los escenarios de teatros, en las vidrieras de los negocios, en las tapas y en las páginas de sus revistas predilectas. En ellos se incluyen brazos desmembrados, torsos de mujer medio enterrados en dunas de arena, antiguas columnas en ruinas, ojos humanos que tienen por pupilas diales de reloj, mesas que en lugar de patas tienen hermosas piernas femeninas con medias de nylon. Estos caracteres habitan frecuentemente en un mundo en penumbras donde sus formas fantásticas producen largas sombras sobre interminables desiertos, o inmensos pisos de madera. Este mundo y sus habitantes contribuyeron a la publicidad de las pieles de Gunther, los automóviles de Ford, la goma de mascar de Wrigley, el perfume de Schiaparelli, los relojes de Gruen, los productos de los laboratorios Abbott, y la Container Corpora-



1

1. Dalí descansa a bordo del "Maid of Orleans" con una caja de nueces y clavos sobre su rodilla durante su viaje a Londres para la publicación de El caso de Salvador Dalí.



1

1. *Dalí y Gala en Cadaquès.*

2. *Busto de Nerón, por Dalí.*

3. *Busto de Napoleón, por Dalí.*

tion of America. Se reprodujeron en los escaparates de casi todos los negocios elegantes de la Quinta Avenida y cobraron vida en las piezas de Broadway y en algunas de las más llamativas producciones de las recientes temporadas de ballet." El ingenuo y asombrado comentarista advertía más adelante: "Personalmente, el prójimo consideraba a los surrealistas unos pájaros raros. Pero las extrañas cosas que ellos pintaban extrayéndolas de sus curiosas mentes, llegaron a fascinar incluso a la gente normal. El surrealismo surgiendo de una de las más esotéricas torres de marfil llegó a ser un éxito comercial. El principal responsable de este éxito es Salvador Dalí . . ." "Los lectores norteamericanos tuvieron los primeros atisbos de sus pesadillas surrealistas en las páginas de los suplementos dominicales de hace más de una década. Desde entonces Dalí ha logrado que su repertorio psíquico de horquillas, imágenes fetales, violines blandos, langostas telefónicas y ruinas comidas por los gusanos, fuese algo más familiar para el americano medio que la obra de ningún otro pintor moderno.

"Dalí, sin embargo, no es surrealista cuando pinta: él ha representado el papel surrealista en la vida real hasta un punto tal que a veces su actuación se confunde con la de una locura real. Esta representación fue asombrosamente provechosa. Hoy es el loco público Nº 1 de Norteamérica. Las damas de sociedad pagan hasta 25.000 dólares para que él las retrate envueltas en zorros y con ramas en la cabeza en lugar de pelo." "Su extravagante autobiografía, *La vida secreta de Salvador Dalí*, publicada en 1942 va por la cuarta edición. Sus bufonadas ocuparon la primera página de los diarios desde hace una década, y lo convirtieron, para millones de personas que jamás se habían acercado a una galería de arte, en una celebridad, aunque para el patriarca surrealista Max Ernst, él no es más que 'el burócrata y el estafador del surrealismo'; pero, a pesar de reprocharle su ética artística, son muchos los artistas que admiten sin retaceos que se trata de uno de los más dotados y hábiles dibujantes contemporáneos. Sus primeras pinturas todavía ocupan un respetable lugar en muchas colecciones representativas del arte moderno. Aunque es posible que la historia no le conceda una plaza tan importante como artista, es seguro que lo registrará como una personalidad. Combinación de locura profesional, mitólogo de la psiquis popular, travesura artística, adolescencia perenne e incurable exhibicionismo, Dalí es el equivalente artístico del hombre que se arrojó a las cataratas del Niágara dentro de un barril. Su talento supremo es el de un genio de la publicidad y el producto que publicita es Salvador Dalí."

El mismo Dalí está evidentemente satisfecho de ese producto, y lo confiesa: "Las dos cosas más afortunadas que pueden ocurrirle a un pintor contemporáneo son, primero ser

español, y segundo llamarse Salvador Dalí: me ocurrieron ambas... Desde 1929 tengo clara conciencia de mi genio y declaro que esta convicción cada vez más profundamente enraizada en mi mente, jamás me excitó ni me causó esas emociones llamadas sublimes. Sin embargo, debo admitir que ocasionalmente me reportan una sensación extremadamente agradable."

Juicios desde Cataluña

Alguien que conoció muy de cerca las raíces y ramificaciones catalanas de Dalí, dice desde ese ángulo cosas que tienen ese sabor comprovinciano que puede dar cierta luz no siempre accesible en las monografías de arte.

En efecto, Oriol Anguera recordaba en su estudio sobre Dalí la célebre paradoja shakespeariana: "Algo hay de método en su locura", y reflexionaba que en el caso de Dalí habría que poner esta misma imagen pero al revés, como había señalado Sarfatti, o sea: "Algo hay de locura en su método". El médico catalán aplicaba el juicio sobre todo a la actividad propagandística de Dalí y al hecho de que éste "es un conocedor a fondo de las cosas y de los hombres, de esta humanidad que desde la primera guerra mundial está buscando una postura que no encuentra, que vive, goza y sueña según los dictados de la publicidad". Hasta el punto de atribuirle una "astucia superlativa" empeñada en la "tarea de hacer su propia publicidad", y realizándola "con una maestría tal que ha logrado lo que pocos publicitarios profesionales han conseguido "mucho rendimiento con poco coste". Como un rasgo de la astucia elemental de Dalí revela que éste para ocultar su abrumadora ignorancia de la ortografía, adoptó el recurso de procurar escribir con una falta total de ortografía, para que la gente suponga que lo hace por puro rito antigramatical. Según Jaime Suñer, el mismo método de ocultación lo ha usado Dalí desde su adolescencia para que no se notase su ignorancia en el manejo de los números, recordando la cara de angustia que ponía en clase cuando tenía que añadir dos unidades y ya había "gastado" en la cuenta los cinco dedos de la mano izquierda. Corrobora estas dificultades —o más bien carencias— Carlos Sentis, quien en una crónica escrita en 1948 señala: "Y es que Dalí ha alcanzado aquel dificilísimo punto de gracia en el que uno se puede permitir 'plantar' a las gentes o, por ejemplo, no hablar ni a tiros su idioma. No es exactamente cierto que Dalí no sepa inglés. Pero hace al revés de muchos: hace como que no lo sabe. Algún tiempo atrás decía que sólo sabía dos palabras: Connecticut y Massachussets. Todavía este invierno, muchas veces, yendo con él, se ha sacado un papelito del bolsillo y lo ha señalado al taxista para que éste leyera una dirección. Un día me hizo este numerito sin acordarse de que poco rato antes, en el camerino de Judith Anderson, le había sorprendido hablando muy seriamente, *bussines* en suficiente inglés."

El mismo médico catalán, Oriol Anguera, saca ciertas consecuencias en torno a esa radical ineptitud aparente o parcial, en relación con el discutido problema de la sinceridad o insinceridad de Salvador Dalí: "La sinceridad le obligaría a presentarse corto de ortografía, corto de matemáticas, corto de inglés y corto de... no quiero hablar de un capítulo delicadísimo que me venía a los labios. Os ruego que armados con esta ganzúa leáis ahora su *Vida secreta* con todo detenimiento. Es posible que se os haga transparente como a mí un problema que de buenas a primeras pudo semejaros oscuro.

"Me refiero a su vida sexual. Tened la seguridad de que el secreto más secreto de la vida de Dalí, lo tiene guardado Gala, y lo tiene precisamente entre sus recuerdos de erótica *no consumada*."

Apunta bien el médico citado, pero no acierta en algo fundamental: Dalí se encargó él mismo de divulgar sus dificultades eróticas y de confesar que hasta su relación con Gala no había conocido nunca el placer.

De nuevo con su tema preferido: Dalí

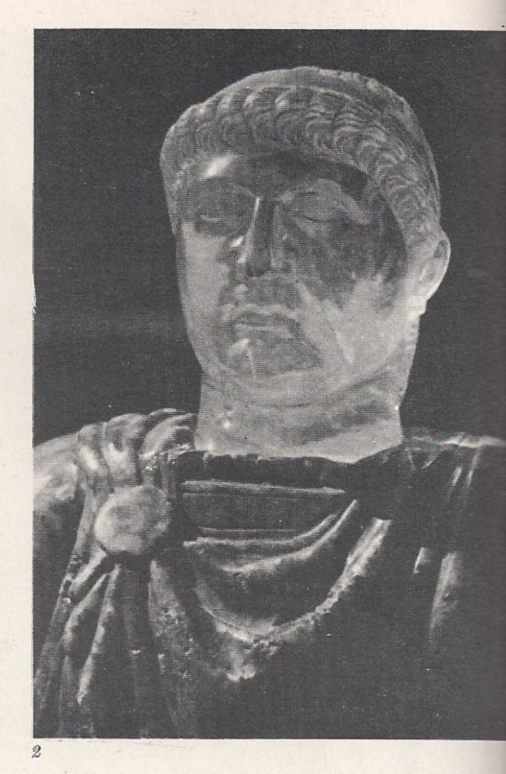
Pero volvamos al Dalí que presenta Dalí mismo.

Acaso para entenderlo bastaría recordar el principio de su autobiografía titulada *La vida secreta de Salvador Dalí*: "A los seis años quería ser cocinero. A los siete quería ser Napoleón. Y mi ambición ha ido desde entonces, aumentando sin parar". Y para completarlo escribe en el epílogo de la misma obra: "Tengo 37 años en este 30 de julio de 1941, día en que prometí a mi editor que estaría terminado mi manuscrito. Estoy completamente desnudo y solo en mi pieza de Hampton Manor. Me acerco al espejo del armario y miro: mi cabello es todavía negro como el ébano. Mis pies no conocen todavía el degradante estigma de un solo callo; mi cuerpo se parece exactamente al de un adolescente, salvo mi vientre que ha crecido." Más adelante, dice en el mismo epílogo: "Soy la encarnación más representativa de la Europa de posguerra". Para concluir su inventada autobiografía de este modo: "El Cielo es lo que estuve buscando a lo largo y a través de la espesura de confusa y demoníaca carne de mi vida —¡El Cielo!—.

"¡Ay de aquél que todavía no ha comprendido eso! Cuando con mi muleta hurgaba en la pútrida y agusanada masa de mi erizo muerto era el Cielo lo que yo buscaba. Cuando, desde lo alto del molino de la torre hundía la mirada en el negro vacío, también y todavía buscaba el Cielo.

"¡Gala, tú eres la realidad!

"¿Y qué es el Cielo? ¿Dónde se encuentra? El Cielo se encuentra, ni arriba ni abajo, ni a la derecha ni a la izquierda, ¡el Cielo



2



3

1

1. Salvador Dalí y Gala en el Festival de Venecia.

2. Dalí en la Sorbona, en compañía de Serge Lifar y con un bastón de rinoceronte en la mano derecha y un raro encendedor que le prestara Jean Cocteau en la izquierda.



2

se halla exactamente en el centro del pecho del hombre que tiene fe!
"En este momento todavía no tengo fe, y temo que moriré sin Cielo.
"Salvador Dalí, Hampton Manor, a las 12 horas de la mañana."

¿Una realidad más alta?

Tanto para explicarse sus dificultades como para fundamentar sus elucubraciones, y sobre todo para explotar racionalmente la inagotable veta de lo irracional, se apodera de Freud, usando el psicoanálisis como uno de sus rubros principales. Comenzando por explicar que "la paranoia se sirve del mundo exterior para hacer prevalecer la obsesión de cada uno. La realidad del mundo exterior sirve únicamente para demostrar otra realidad más alta. La de nuestro espíritu". Esa "realidad más alta" lo lleva a burlarse de un muerto al que muchos catalanistas tenían por símbolo: "Una tarde a principios de otoño, Gala y yo partimos para Barcelona. Había sido invitado a dar una conferencia en el Ateneo y decidí ensayar mis facultades de orador y poner a prueba de una vez por todas, mi capacidad para agitar al público ... Entré en la materia de mi discurso con una breve y vibrante apología del Marqués de Sade, que presenté como contraste a la degradante ignominia intelectual de Ángel Guimerá, que había muerto pocos años antes y era el más venerado y respetado de los literatos y patriotas catalanes. Llegando a uno de los puntos críticos de mi discurso, dije con dramático énfasis: 'Ese gran pederasta, esa inmensa putrefacción velluda que se llamó Ángel Guimerá . . .' En este momento me di cuenta de que mi conferencia había terminado. Apoderóse del público una histeria completa. Arrojáronme sillas y, sin duda alguna, me habrían hecho papilla, si no hubiesen entrado los guardias de asalto a protegerme de la furia de la muchedumbre. Los guardias tuvieron que rodearme y escoltarme hasta la calle, donde me metieron en un taxi. 'Es usted muy valiente', díjome uno de ellos. Creo que en esta ocasión me conduje realmente con gran serenidad, pero el verdadero valor lo mostraron los guardias, que recibieron los pocos golpes que se me dirigieron."

"Yo he engañado a todo el mundo . . ."

Desde el punto de vista de la óptica con la que Dalí aborda su visión del mundo, nada más esclarecedor que este fragmento de una carta dirigida a Sebastián Gasch: "Puedo decirte, amigo Gasch, que para mí, el interior de las cosas, es aún una realidad superficial, incluso lo más profundo es todavía una epidermis... Las cosas no tienen ningún significado fuera de su estricta objetividad. Esto es lo que, a mi parecer, constituye toda la poesía milagrosa. Para Maritain una oreja puede poetizarse por lo que ella puede despertar —*significar*— en nuestro espíritu, para mí una oreja es poesía precisamente porque su milagro consiste en no significar *nada* fuera de su morfología anatómica, fuera de su constitución física, etcétera. Maritain encuentra la poesía en las cosas porque ve en ellas la presencia de Dios. A mí esta presencia me molestaría terriblemente; sus propiedades físicas son suficientemente divinas y no me dan tiempo a buscar la emoción de su interrogante. No veo ninguna pregunta a contestar en el mundo que me rodea, sólo veo objetividades a *constatar*".

Dalí se cura en salud a cada instante, se escuda en el desprecio (a sí mismo como artista y al arte en general): "La parte de pintor es en mí la menos importante. Lo que vale es la estructura casi imperialista de mi genio. La pintura sólo es una parte infinitesimal de ese genio. Yo me expreso, como usted lo sabe, por medio de joyas, parterres, el erotismo y el misticismo".

Sin embargo, el documento más importante y acaso el más serio de cuanto ha dicho o escrito Dalí no habrá de encontrarse tanto en sus declaraciones como en el breve ensayo que escribió en 1934 y que constituye un modelo del método de análisis que él denominó "paranoia crítica", sobre un cuadro de Millet, *El Angelus*. Llevaba como epígrafe un párrafo de los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont: "¡Bello, como el encuentro fortuito, sobre una mesa de operaciones, de una máquina de coser y un paraguas!".

Cuando Alain Bosquet le preguntaba: "¿Cuál es para usted el valor de su pintura perteneciente al período menos discutible y más audaz, entre 1928 y 1934?; estoy pensando en ciertas telas que pertenecen a André Breton y que se caracterizan por su violento erotismo", Dalí responde: "Yo he engañado a todo el mundo, sobre todo a aquellos que han permanecido fieles a las primeras imágenes del surrealismo. Son mis últimos cuadros, esos solos, los que encierran una ambición imperial desde el punto de vista artístico, pues en ellos estoy expresado íntegramente. Durante este verano he encontrado a los principales pintores del Arte Pop y del Arte Op. Pues bien, en mi último cuadro he anexado todo lo que esas dos expresiones de arte han aportado de nuevo. Al mismo tiempo he estudiado el mito trágico de *El Angelus* de Millet. En adelante no he cesado de pintar y repintar *El Angelus* de Millet.

Bosquet le pregunta luego: "¿Cuál es su color preferido? ¿Por qué?", él responde: "El amarillo de Nápoles, pues es el color de las proteínas, así como también el color dominante de ciertas mezclas químicas, básicas para la pintura. Después del amarillo de Nápoles es el azul del color del oxígeno lo que más me atrae. Esos dos colores son igualmente los que se encuentran en las telas de Vermeer con más insistencia".

En otro momento de la entrevista, Bosquet pregunta:

—¿En cuánto tiempo pintó la *Cena* que se encuentra en Washington?

—En dos meses y medio o en tres meses.

—¿Empleó muchos dibujos preparatorios? Las fotografías. Yo utilizo siempre documentos fotográficos. Estoy en la tradición. Praxíteles preparaba vaciados directos de todo lo que iba a reproducir: brazos, piernas, etcétera. Para el que sabe dibujar como yo, la fotografía es un elemento muy útil".

Para él no existe la lucha de clases: "Me expulsaron del grupo surrealista con la acusación de que era enemigo del proletariado. André Breton me exigió la firma de un documento donde afirmaba que no era enemigo del proletariado: acepté firmarlo muy gustoso. Según mi parecer, Karl Marx se equivocó. Asistimos a un desvanecimiento de las luchas de clases, gracia a las máquinas cibernéticas y a técnicas modernas. El mismo proletariado está en trance de disminución. Las clases dirigentes superan a las obras y las únicas intermediarias son las máquinas. Arribaremos pronto a un período en que no habrá proletariado".

Un partidario del orden viejo

Con lo "literario", no con la poesía del surrealismo, construyó el gran negocio del siglo: el surrealismo para señoras gordas, pagado en dólares petroleros. Genial: Dalí se convirtió así en la gran venganza del arte. Volvió a pintar un par de zapatos. Van Gogh lo había hecho —¡y de qué manera!— con el pincel del hambre y la luz del genio en el límite. Él los pintó con el pincel más sabiamente *pompier* que haya habido nunca y con la luz patinada de los recintos del Waldorf Astoria. (Todavía no le cabe en la cabeza que Picasso sea más rico que él, sin necesidad de eso).

El error de Ramón —en el que también cayó Breton— sólo se explica porque este catalán, en su adolescencia debió tener "duende". Ya se sabe que suele ocurrir en Cataluña que nazca alguien con luz gitana, con raudales de sal que no se sabe de dónde viene, con despilfarro de brillos y de gracias. Pero también suele ocurrir en Cataluña como en cualquier parte, que todo es pura "falla".

Sin ese hechizo —del que no hay ninguna buena documentación—, no se entiende cómo no vieron que estaban ante un brillante copista de museo, o, cuanto más, un naturalista miniaturero, con la asombrosa capacidad técnica de los grandes falsificadores.

Si a esa extraordinaria habilidad le agregamos la distorsión primaria del surrealista externo, lógico, formulista, tenemos como resultado la pintura de Dalí. Una copia perfecta de la naturaleza, que sigue la regla de copiar deformando —o no—, siempre a partir de un propósito literiario. Nunca la anécdota sustituyó tanto a la esencia de la pintura, en toda la historia de la pintura. Sus extraordinarias cualidades de dibujante profesional —no de dibujante-artista— le permitieron lograr escorzos de gran fuerza

publicitaria. Cada dibujo de Dalí es una prueba de circo, no una revelación, una sugerencia, una estructura. En lugar del impulso, pulso. Por eso, por su falta de verdad, de energía, de misterio, de auténtica locura, logró "vender" su surrealismo. A los señores gordos y a las señoras gordas se les pasó el susto ante sus huevos doblados, ante sus teléfonos oníricos y simpáticos: se dieron cuenta de que todo era una broma y de que el maestro, después de todo, era un *self made man* muy sensato, disponible para cualquier *party* donde hubiera gente con *status*.

Cuando a principios de la década del treinta se pasea por la playa de Málaga con un collar de jazmines, y llevando a su mujer Gala, desvestida y pintada de verde eléctrico, ya había dado el gran paso: había creado su propio ismo, un ismo para Disneylandia. De nada importa que afirme que prefiere "*idealistas que no participen en ningún ideal*". Ya tiene su ideal, y realizado. Ya tiene la gloria del museo, el laurel de la publicidad, el esplendor del oro bien guardado en Fort Knox. Había llegado a la estación de Perpignan —una estación de ferrocarril provinciana, sin vértigo, casi con la placidez de una vía muerta—, que para él es "el centro del Universo". Anodina, sin novela, vacía, esa estación iba a ser el puerto final del héroe. Allí —aunque estuviera en Nueva York o en Cadaqués—, es donde pinta "la representación de un objeto que, con la menor modificación figurativa, o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto completamente diferente, libre también él de todo género de deformación o anormalidad que pueda descubrir cualquier artificio". Como se ve, se trata del diván-cama.

Ramón Gómez de la Serna, el gran Ramón, quizá los ojos que mejor vieron el arte de nuestro tiempo, querría que no fuese así, fascinado por la insospechable simpatía del catalán. Y entonces le arrima a la sardina del de Cadaqués el ascua de Blake, cuando escribe: "Los excesos conducen a la sabiduría". Pero es que Dalí jamás comete excesos. Peca siempre por defecto, nunca es el español desmandado, se queda corto por cálculo de buen contador. Cada uno de los trances que parecen excesivos, está estudiado para contagiar de soberana tranquilidad, de invencible seguridad, al vecino rico, ése que tiene las peras y no quiere que se las pongan a cuarto. En una palabra, es un personaje de Galdós —¡oh pobretería y locura de España!—, pero metido en un guión de Palacio Valdés. En sus mejores momentos, el guión parece escrito por un Hitchcock para familias y fin de semana.

No. No se excede jamás, excepto lo permitido por el buen salón de la gente "muy moderna", que quiere estar *up to date* (hoy ya no vale: hay un millón de adolescentes que aprendieron la lección y que se atreven a más y ocupan mejor lugar en el reparto de los cheques).

Cuando a un genio le da por tener una creencia, ya sabemos que es capaz de morir por ella. Y Ramón tuvo un ataque de creencias frente a Dalí. Así, supone que la vida del pícaro pintor se transformó el día que le oyó decir a Freud en Londres: "Por ahora, se trata de buscar el consciente en los surrealistas y el inconsciente en Rafael". Pero no se transformó ni en un pelo. La entendió al vuelo, la intuición de Freud. Sólo que para confirmarse en lo suyo: en un rafaelismo sin inconsciente, en la cáscara del rafaelismo. O sea: él inventó el modo de meter la explosión del espíritu del siglo en la camisa de fuerza del Renacimiento. Es la sonrisa de Gioconda con popa de locomotora. No es un loco este Salvador Dalí de "la voz de aceituna". Es un loquero. Pertenece a las fuerzas del orden. Del orden artificial. Es probable que sea paranoico, como dicen sus admiradoras inteligentes y él mismo: pero en ese caso le da por ser, exclusivamente, el salvador de las apariencias por sí mismas, el que grita "hay que guardar las formas"... aunque el contenido se vaya al diablo.

Católico sin Dios, monárquico sin linaje, anárquico sin rebeldía, lleva en las guías de los bigotes de vidriera el radar que anuncia la presencia de las cajas registradoras. El surrealismo sigue en su lugar: la morgue, la revolución, la locura, el amor, la desesperación, la fe. Él, desgajado, caído del árbol de la sabiduría y del heroísmo, se instaló en la cosmética, en la decoración con sustos ya caducos. Toda su obra es una continua escenografía en la que siempre una arenita de playa tiene más sombra que entidad.

Ahora, dicen las agencias de noticias, está haciendo un cuadro que ha de vender por el precio en que se compró el "cuadro más caro del mundo". Se lo comprarán. Deben comprárselo. Nunca tan poco pintor hizo tanto para divertir, para tranquilizar a tantos. Y para convertir en distorsionada fotografía mecánica el fulgor revolucionario del surrealismo: fue el único, en pleno período surrealista, que dijo: "La pintura es la fotografía en color, al pincel". Y eso, en verdad, es su pintura, expresión gráfica de una sociedad alienada, enferma y conforme con su enfermedad.

Bibliografía

Salvador Dalí: *Babauo*, París, Les Cahiers Libres, 1932. Jean Cassou, *Le Dadaisme et le Surréalisme*, París, Ed. Huyghe, Alcan, 1935. René Crevel, *Dalí ou l'antiobscurantisme*, París, Ed. Surréalistes, 1935. Salvador Dalí, *La conquête de l'irrationnel*, París, Ed. Surréalistes, 1935. Alfred Barr, *Fantastic Art, Dada, Surréalism*, New York, Ed. Museum of Modern Art, 1936. Wolfgang Paalen, *Form and Sense (Problems of Contemporary Art)*, New York, G. Wittenborn, 1945. A. Oriol Anguera, *Mentira y verdad de Salvador Dalí*, Barcelona, Cobalto, 1948. Salvador Dalí, *La Vie Secrète de Salvador Dalí*, París, La Table Ronde, 1952. *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, París, Fernand Hazan, 1954. Marcel Jean, *Histoire de la Peinture Surréaliste*, París, Ed. du Seuil, 1959. Ramón Gómez de la Serna, *Retratos completos*, Madrid, Aguilar, 1961. Patrick Waldeberg, *Le Surréalisme*, Genève, Skira, 1962. Salvador Dalí, *Le Mythe Tragique de "l'Angelus" de Millet*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1963. Robert Dercharmer, *Dalí de Gala*, París, Lausanne, 1963. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, París, Gallimard, 1965. Hans Richter, *Dada*, Bruselas, Editions de la Connaissance, 1965. Alain Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dalí*, París, Pierre Belfond, 1966. José Pierre, *Le Surréalisme*, París, Editions Rencontre Lausanne, 1967. Pierre Daix, *Nouvelle Critique et Art Moderne*, París, Ed. du Seuil, 1968. Sarane Alexandrian, *Dalí, par Dalí*, París, de Draeger, 1970.

NOTICIA IMPORTANTE PARA LOS LECTORES DE

LOS HOMBRES

Le comunicamos que con los títulos que se enumeran a continuación llega a su fin esta colección

Precio de LOS HOMBRES

ARGENTINA:
Nº 160 al 150 $ 2,00
Nº 149 al 1 $ 2,80

COLOMBIA: $ 9.- URUGUAY: $ 90
MEXICO: $ 5 VENEZUELA: Bs. 2.50
PERU: S/. 18

Malcolm X
Mao Tse Tung
Salvador Dalí
Sartre
Eva Perón
Marcuse
Nasser
Martí
Trujillo
George Sand
De Gaulle
Juan XXIII
Stendhal
Piaget
Pio IX
Ben Gurion
Lord Byron
Trotski
Mitrídates

Como siempre, usted podrá seguir canjeando todos los fascículos por magníficos tomos encuadernados. Oportunamente le ofreceremos por este medio la lista completa de los tomos y los fascículos que los forman. Los nuevos tomos irán apareciendo aproximadamente cada 20 días hasta completar esta magnífica colección.

La dirección se reserva el derecho de sustituir, por razones de fuerza mayor, alguno de los títulos incluídos en esta lista.